

الكتاب الأول

يوميات ناقد فى كواليس المسرح

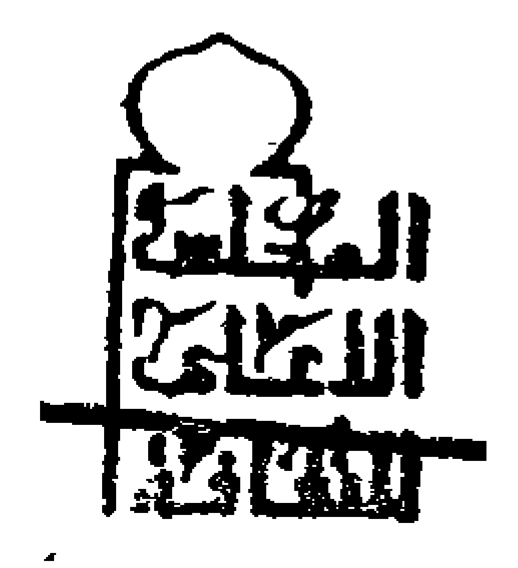
مصطفى عبدالحميد محمد

المجلس الأعلى للثقافة

الكتاب الأول

يوميات ناقد
فى
كواليس المسرح

مصطفى عبد الحميد محمد



يـوميـات نـاقـــد

فى كواليس المسرح

سكرتير التحرير / منتصر القفاش

مقدمة

عندما تضيق أمامك كناقد مساحات النشر ، وتبخل وسائل الإعلام المقروءة بيعض من سطورها تهبها لبعض الموهوبين والدارسين للتعبير عن أرائهم . عندما تصبح المساحات النقدية في هذه المجلات والجرائد حكراً علي أفراد بعينهم ، يظلون يكتبون فيها حتى اعتزالهم أو موتهم . عندما يصبح النقد مجرد مصطلحات تكرر مثل (أجاد – أفلح – لم يوفق – في حدود الدور المرسم – تفوق على نفسه .... إلخ) هذه الكلمات التي تطالعنا بها عشرات المقالات وعشرات الأقلام . عندما يصبح المتلقى المتقبل والمستقبل للنقد المستنير سلعة نادرة لم يصبح لها وجود ... ويصبح النقد بالنسبه للمبدع مدحاً أو ذماً – ثناء أو رفضاً دون استفادة حقيقية تعود على المبدع وتجعله يفكر ويغير مساراته الفكرية والإبداعية عبر الآراء النقدية . فى غياب كل ذلك كان لابد من هذه التجربة التى أضع نتائجها وصياغتها الكلية بين ضفتي هذا الكتاب وضفاف هذه الرحلة . رحلة ناقد داخل كواليس المسرح فالناقد يتهم دائما وأبدا بأنه لا يلتحم بالعملية الإبداعية ويتلقى نتائج الإبداعات مجمعة فقط وفى هذا الرأى تجنى كبير على النقد الصحيح الذى يمر بمراحل عدة بداية من التحليل مرورًا بالتفسير منتهيا بالتقييم بل إن النقد أصبح فى أحوال كثيرة سباقا على الإبداع

وليس فقط تابع له . والمترقب للتاريخ المسرحى يلاحظ ذلك ببساطة شديدة . لم يكن ذلك هو المحرك الوحيد لدخولى هذه التجربة بل كان لذلك سببان وراء التجربة والإصرار على تسجيلها ليطلع عليها زملاء من الفنانين والمتلقين ... كانت أولى الأسباب يتسم بالعمومية الشديدة حيث محاولة فتح أفاق نقدية جديدة يفرغ فيها الناقد طاقاته الإبداعية ، السبب الثانى وهو شديد الخصوصية حيث أنى أؤمن بالمخرجين الذى عملت معهم الأول أستاذى سعد أردش والذى شرفت بالعمل معه كدراماتورج فى مسرحيته « كاليجولا » حيث أرى أن تجاربه وخبرته ترشحانه كمخرج عالمى تدرس خبرته وبالتالى منهجه الإخراجى لأجيال قادمه من هنا كان التقاطى الخيط وتلقى وتحليل هذا المنهج ورصده وصياغته لكل المهتمين من الأجيال المسرحية القادمة وإذا كان المخرجون العالميون قد قدموا مناهجهم الإخراجيه فى أوراق وكتب حتى لاتندثر وإذا كان سعد أردش يتسم بالكسل الشديد وبخله من أن يرصد هذه الخبرة فواجبنا نحن تجاهه أن نقوم بذلك الدور المسجل هنا في هذا الكتاب .

المخرج الثانى وهو زميل دراسة وفكر وخلافات واتفاقات كثيرة هو الزميل والفنان الراحل / منصور محمد ومسرحيته « اللعبة » فلو قدر لهذا الفنان أن يمد الله فى عمره لغير مسارات المسرح المصرى بأكمله ولأعطى المسرح المصرى صبغة جديدة ولمسة خاصة به فقد عملت معه كسينارست للعرض المسرحى « اللعبة » ولكن تابعته نقديا ورأيت من واجبى أن أسجل هذه المتابعة وهذه الرؤية النقدية للأجيال الجديدة . مخرجان طوفت معهما كواليس المسرح . الأول كنت معه بعقلى وسجلته بهذا العقل واحترمت فيه

خبرته وعلمه الغزير والثانى كنت معه بعقلى وقلبى وسجلته بإحساس واحترمت فيه الإصرار والعناد على فرض مسرح جديد وروح جديدة لشكل ومضمون المسرح المصرى .

مرة ثانية أقول : أنه جديد وجرىء أن يصاحب ناقد عمل إبداعى من الألف إلى الياء ومنذ البروفات الأولية إلا أنى أسجل أن هذا الأمر ليس بجديد على المسرح العالمى وإذا كانت المهمة النقدية تتبلور وتزدهر فى العروض شبه التجريبية أو التجريبية أو فى المعامل المسرحية المختلفة إلا أنى أعتقد أنى أفلحت أن أقدم رؤيتين فى المسرح المصرى الأولى كلاسيكية متجدده والثانية ستكون معملية تجريبية وهي مازالت تحت الطبع .

أملى أن أكون قد أفلحت

مصطفى عبد الحميد

الفصل الأول :

○ كاليجولا
من الناحية النظرية

طاقم العمل :

كاليجولا

المخرج / سعد أردش

الإنتاج : أكاديمية الفنون .

الفرقة : الطليعية .

تأليف : ألبير كامى .

الرؤية التشكيلية : د / صبري عبد العزيز .

الباليه : د / مايا سليم .

مخرج منفذ : ماهر لبيب .. أشرف النعمانى

ترجمة : رمسيس يونان .

الموسيقى : د / جهاد داوود

دراماتورج : مصطفي عبد الحميد .

الشخصيات حسب الظهور

الشريف الأول	على فوزى
الشريف الهرم	جمال شبل
الشريف الثاني	سيد الشرويدى (محمد الدسوقى)
هليكون	كمال أبو ريه
شيريا	خليل مرسى
سيبون	محمود البنا
كاليجولا	نور الشريف
سيزونيا	ألهام شاهين
رئيس الديوان	عثمان الحمامصى
موسيوس	على حمدى
الشريف الثالث	جميل عزيز
ميريا	أحمد حلاوه (خالد جمال)
الحراس والشعراء	خالد جمال - محمد الشقنقيرى
	أسامة فوزى - محمد عبد اللطيف
	أشرف عبد الحميد - مسعد

الإدارة الفنية للعرض

الشرينى يونس	محمد حسن
مصطفى سليم	سعيد عبد العزيز

نبذة عن ألبير كامي

هو مفكر وأديب كبير فى تاريخ المسرح الفرنسي يوضع جنبا إلى جنب مع الفيلسوف والمسرحى « جان بول سارتر » لأن كليهما يؤمن أن الأفعال وحدها مهمه ويعتقد الكاتبان أن العنف إحدى ميزات عصرنا لذلك نجد فى مسرحياتهما العزله والعنف ميزتين بارزتين .

ألبير كامى مؤلف الغريب ، وأسطورة سيزيف أشهر مؤلفاته على الإطلاق ... أشيع عنه فى بادىء حياته أنه فيلسوف العبث وأحد الوجوديين إلا أنه أنكر هو شخصيا ذلك سنة ١٩٥١ وقال أن أسطورة سيزيف كان يقصد منها أن تكون ردا على من يدعون بالوجوديين .

أنجز كامى رواية « الغريب » عام ١٩٣٩ وبعدها بعام أنهى مؤلفه « أسطورة سيزيف » ونشر الكتابان عام ١٩٤٢ ليعلن هذا العام عن مولد مفكر وأديب كبير كانت لحظة بداياته هى أيضا لحظة اكتماله ثم كتب مسرحيتين « كاليجولا » ١٩٤٥ وأن كان قد صاغها صياغة أولى عام ١٩٣٨ وأعاد كتابتها لثالث مرة ١٩٥٨ وهو العمل الذى بين أيدينا الآن .. ثم ظهرت « سوء تفاهم » ١٩٤٤ وإن كان قد أشيع عن هذا العمل أن إرهصاته الأولى وجدت فى روايه الغريب ، وقد أراد أن يحقق فى مسرحيته هذه أشخاصاً ذات رؤية تشاؤمية حيث أن الكائنات البشرية لا تستطيع التواصل وأن الموت لامفر منه وأن الوحدة والنفى هما المصير المنتظر ، ولعلنا نلمح مسحة تشابه بين المسرحيتين (سوء تفاهم وكاليجولا) وكان قد كتبهما فى أكثر فترات حياته سلبيه وتشاؤم .

وفى رواية الطاعون التى أعقبت الغريب والتى كتبت بين عامى ١٩٤٤ - ١٩٤٧ حيث ينتقل التأكيد رغم العنوان إلى المقاومة ، صحيح

أن الطاعون يضفى على الرواية عالماً مغلقا وشعوراً بالعبثية والموت لكن كامـــى يتحـــرك في اتجاه تقديم فكرته المقابلة عن التمرد التى نجدها فى « المتمرد » سنة ١٩٥١ ولكن التمرد لم ينتج بنفى العبث ، والإنسان يتعلم أن بوسعه – دون عون الآلة – أن يخلق قيمه بالذات ويتخطى الكرب آخر محطة فى التمرد الوجودى . لذلك يكون كامى على صواب إذ يصف فى الأسطورة شعوره بتجاوز التجربة العبثيه ويلخص فلسفته ببساطه لهؤلاء البشر الذين يقاسون فى ذلك العالم العبثى « كون جميع الناس يموتون مسألة لا نستطيع أن نفعل تجاهها سوى القليل ولكن كون الناس يقهرون حالة نستطيع إصلاحها والتعامل معها وإيجاد حلول لها : »

– ترجم للعربية من مؤلفات ألبير كامى

1938 CALIGULA

١ – **كاليجولا** ترجمة رمسيس يونان

بدور النشر : دار الكتاب العربي سنة ١٩٤٧

الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٢

دار الطليعة للطباعة بيروت ١٩٦٠

ترجمة على رزق الدار القومية للطباعة القاهرة ١٩٦٦

٢ – **سوء تفاهم** LE MALENTENDU 1944

ترجمة عبد المنعم الحفنى دار الفكر القاهرة سنة ١٩٥٨

ترجمة سامية أسعد الدار القومية للطباعة القاهرة ١٩٦٦

٣ – **الحصار** LÉ TAT DE SLEGE 1941

ترجمة عبد المنعم الحفنى دار الفكر القاهرة ١٩٥٨

ترجمة بسيم محرم - الدار القومية للطباعة القاهرة ١٩٦٥

وريمون فرنسيس

٤ - **العادلون** 1950 LES JUSTES

ترجمة عبد المنعم الحفني دار الفكر القاهرة ١٩٥٨

بسيم محرم وريمون فرنسيس الدار القومية للطباعة القاهرة سنة ١٩٦٥

٥ - **المجانين**

إعداد مسرحى عن رواية الشياطين « لدسيتو يفسكي »

ترجمة أسماعيل المهدوي دار الكاتب العربي القاهرة سنة ١٩٦٧

٦ - **صلاة إلي تيول** 1961 REGUIEM POUR UNE NONNE

إعداد مسرحي عن رواية الحرم « لوليم فولكنر »

ترجمة على الجندى المكتب التجارى للطباعة بيروت سنة ١٩٦٣

مراجع عن كامى باللغة العربية

١ - كامى والتمرد تأليف روبير دولوبيه

ترجمه د / سهيل أدريس بيروت ١٩٥٥

٢ - ألبير كامى تأليف : مور فاك لويسك

ترجمة : حسن نديم النهضة العربية ١٩٦٨

٣ - ألبير كامى تأليف / جيرمين بري

ترجمة / جبر إبراهيم جبرا دار الثقافة بيروت ١٩٦٨

٤ - ألبير كامى وأدب التمرد تأليف جون كروكشانك

ترجمة / جلال العشري « الوطن العربى » (بدون تاريخ)

كاليجولا فى التاريخ

بالتفتيش عن السيرة الذاتيه الحقيقية للأمبراطور كاليجولا نطالع في كتاب قصة الحضارة الجزء الثانى من المجلد الثالث[1] أن كاليجولا حاكم رومانى استطاع أن يحكم روما منذ حوالى ألفى سنة لمدة أربعة أعوام فقط بالتحديد من ٣٧ ميلادية . إلى سنة ٤١ ميلادية وكانت روما فى ذلك الوقت تحكم أوربا كلها بل بعض دول الشرق الأوسط أيضا .. تولى كاليجولا الحكم وهو فى الخامسه والعشرين وكانت فترة حكمه ذات السنوات الأربعة مليئه بالدم والتحكم المطلق فى رقاب الناس وإن كانت بداية حكمه تتسم بالديمقراطيه إلا أن هذه الديمقراطيه لم تدم أكثر من ثلاثة شهور أفرج فيهم عن المسجونين وأعاد المنفيين إلى بلادهم وخفف الضرائب وأغدق عطاياه على الممثلين لولعه وحبه الشديد للتمثيل إلا أن الحال أصبح النقيض بعد ذلك فتحول إلى إنسان متوحش مريض بأعصابه متعطش للدماء ، شديد القسوة لا يقف فى طريقه أى قانون أو التزام أخلاقى من أى نوع ... لقد تسلل إلى دمه سم السلطة المطلقة فأحس أنه يملك الدنيا ومن عليها وأوشك أن يمحى من الوجود كلمة « لا » بل ومن قاموس الألفاظ ووصل تسلطه إلى حد أن أرغم أعضاء الشيوخ على أن يقبلوا قدميه بل ويشكروه على ذلك الشرف العظيم وكان يملك سلوكاً بالغ الغرابة بالنسبة للنساء حيث أمر بطلاق أخته « دورزيللا » ليتزوجها هو وحين ماتت حزن عليها كثيرا ثم انتابته رغبة عارمة فى تطليق الكثير من الزوجات ليصبحن أزواجا أو عشيقات له . وزاد سلوكه غرابة فى سلوكياته اليومية حيث كان يستحم بالعطور وكان مسرفا إلى درجة أفلست خزينة

---

(١) قصة الحضارة تأليف الكاتب الأمريكى / ويل ديورانت ترجمة محمد بدران

الدولة كما كان يستمتع بوقوفه فى شرفه قصره ليلقى بالنقود الذهبية والفضية على الناس ويستمتع بمناظرهم وهم يتزاحمون إلى حد القتال على نقود الأمبراطور .

ومن تصرفاته الشاذة أنه أمر يومًا بتقديم جميع الصلع من المساجين طعاما للوحوش الجائعة ، وأقام بذلك أول سيرك دموى فى التاريخ رغم أنه كان هو نفسه أصلع . وكلما احتاج بعض الأموال استدعى عدداً من الأغنياء وأعدمهم بلا سبب أو محاكمه لترث الدولة أموالهم ووصل تخبطه إلى درجه كبيرة عندما أختار حصانه وليا لعهده ليرث العرش بعده . ووصل به الأمر إلى تأليه نفسه وطالب الناس بعبادته وفرض الضرائب على كل شيء حتى على العاهرات بعد توبتهن . هذا وتعنى كلمه كاليجولا الحذاء الصغير أو الصندل الصغير .

كاليجولا وتفسير ألبيركامى :

لقد حاول كامى أن يجد تفسيرا لشخصيه هذا الإمبراطور وكان مدخله أن هذه الشخصية ذات الحرية المطلقة ، ليست إلادرباً من العبث ذلك أن الحرية عند كامى ، هى حرية قائمة على الالتزام قوامها المسئولية المحدودة والمقيدة . ولعل كامى كان محقا فى تفسيره حيث أننا تعلمنا من التاريخ أن السلطة المطلقة عادة ما تقود المجتمعات إلى كوارث ودمار مطلق كما تقود عادة أصحابها إلى مصير دام مدمر تماماً مثلما حدث لكاليجولا الذى مات مقتولا على أيدى أشرافه ليغلق بموته إحدى الصفحات الدامية والمأسوية فى التاريخ القديم .

– وفى مذكرة أرفقها « كامى » ببروجرام المسرحية حين عرضت على مسرح « هيرتو » عام ١٩٤٥ قال فيها :

(لا يمكن للإنسان أن يدمر كل شيء دون أن يلحقه الدمار وهذا هو السبب فى أن كاليجولا يعزل الناس من حوله وبعد ذلك وتمشيا مع منطقه يفعل ما هو ضروى لإمداد أولئك الذين ينقضون عليه آخر الأمر بالوسائل الكفيلة لذلك . إن قصة كاليجولا نوع من الانتحار الذى يرتكز على تفكير ذهنى عال ، كما أن القصة تصور أكثر الأخطاء التصاقا بالإنسانية وأكثرها اتساقا بالتراجيديا وأن كاليجولا لا يخلص للإنسانية حتى يظل على إخلاصه لنفسه فهو يستسلم للموت بعد أن تعلم أن الإنسان لا يستطيع أن ينقذ نفسه بمفرده أن ولايمكن للفرد أن يكون حرا إذا ما صارع الإنسانية بيد أنه سينقذ على الأقل بعض الأرواح بما فيها روحه هو وروح صديقه « هليكون » من سبات الاعتيادية العميق الذى يخلو من الأحلام .

هذا وقد حاول ألبير كامى أن يفسر الانقلاب المفاجيء فى شخصية كاليجولا والذى جعل من إمبراطور صالح وحشاً بعد وفاة أخته دوروزيللا إذ يرى كامي فى ذلك كشفا عبثيًا يبدأ بموت الأخت التى كان يعاشرها معاشرة الأزواج ، وها هو الإمبراطور يختفى فى ظروف غامضة ممايثير قلق نبلاء روما لغيابه ، وإذ يعود متعباً يؤكد لهم أنه ليس بمجنون بل أنه لم يشعر بمثل ذلك الصفاء في حياته ، كل مافى الأمر أنه اكتشف حقيقة بسيطة محتواها (البشر يموتون وهم ليسوا سعداء) وعلى ذلك فإن طبيعة الموت المحتومة تجعل كل الأمور تتساوى فى عجزها أمام هذه الحقيقة ، وبهذا المنظار يرى كاليجولا الحياة ، حيث يرى عالمًا وقد أصبح مكشوفًا مليئا بالأكاذيب وخداع النفس وتغدو أفعاله منذ ذلك الحين تصميما على كشف طبيعته وطبيعة مجتمعه بالعبثية .

لعل كاليجولا من وجهة نظر كامى لايكون شريراً أو طاغية بل مثاليا يلاحق فكرته أو حقيقته الجديدة ، حتى نهايتها المنطقية « الموت » ، وهكذا يغدو حكمه الجديد مزاجا وهوى ، إعدامات ، مجاعة ، ابتزازاً ، فسقا ،

إنكار القيم الحياتية والدينية ، فجوراً يحول فيه زوجات النبلاء إلى بغايا ويفضح النبلاء فى مسابقات فنيه سخيفة ، وأعماراً تنتهى بإشارة من يدى كاليجولا .. هكذا تخبط وهكذا أراد المستحيل (القمر) وتمنى الخلود فخرج عن طبيعته البشرية ، وحتى تستقيم هذه الطبيعة كان لابد من تسوية أية نتوءات أو بروز فى ذلك الخط الحياتى المستقيم فكان التخلص من كاليجولا وموته .

فى تصورى أن المسرحية ذات مادة غزيرة تتصف بالدرامية وتسترعى الانتباه وتتحرك تحركاً مطرداً وحتميا نحو الذروة وبتوافر هذه المادة لدى « كامى » استطاع أن يسير على المنهج الطبيعى لموضوعه وأن يستبقى فى نفس الوقت التوتر والكثافة الدرامية .

لقد رأى البعض أن المسرحية لا تبعث على الارتياح بعد الفصل الأول لكن المسرحية بعد ذلك تمضى فى سلسلة من المواقف التى تنبع بشكل منطقى من القرار الذى اتخذه كاليجولا لمحاولة تحقيق « المستحيل » ونتيجة لهذا كله نرى سلسله متتالية من اللوحات المثيرة فى حد ذاتها لكنها تفتقر فيما بينها إلى التماسك الدرامى ، وهذا مناف للحقيقة ، مع ما يبدو أنه نقد جاد لكاليجولا فوق خشبه المسرح ، ومع هذا فإن إحساسى الخاص هو أن الأثر الجمعى والتجمعى لهذه اللوحات وتطورها إلى الذروة هو الكفيل بوجود التأثير اللازم فوق المسرح . زد على ذلك أن ارتباطها ارتباطا منطقيا مباشراً بالقرار الذى اتخذه كاليجولا فى البداية يعطيها ضرورتها الجماعية ويحفظ لها وحدتها الدرامية تدعمها شخصية كاليجولا المضطربه اضطرابا نفسيا والتى تنزع إلى السيطرة ، فالمسرحية كلها تدور حوله فهو يثير الاشمئزاز وفى الوقت نفسه يثير الافتتان فهو طاغية وضحية ، ظالم ومظلوم رجل مخبول إلا أن منطقه يتأتى من خنوع ونفاق كثير من رعاياه، كما أن،

كامى يستغل التأثير المسرحى لدق الناقوس دقا شديداً ، وتطلع كاليجولا الدائم إلى المرآة متفحصا نفسه ، ولهذه الوسيلة الفنية الأخيرة مدلول رمزى ومدلول حر فهى تشير إلى مصدر جديد من مصادر قوة المسرحية إذ أن شخصية كاليجولا لا تتيح للمسرحية أن تؤثر فى الجمهور على مستويين مختلفين ، فبالنسبة لأولئك الذين لا يستوعبون الأفكار الفلسفية أو يجدون فيها كثيرا من التجريد ستظل المسرحية تؤثر فيهم على أنها دراسة نفسيه تتسم بالقوة والطرافه على أن شخصية كاليجولا ليست بالشخصية المجردة فالإنسانية التي يتصف بها قد صورت بطريقه غاية فى الأنسانية وهذا يعنى أن الأمر يهم أولئك الذين هم على استعداد لقبول الطبيعة الميتافيزيقيه لتمرد كاليجولا من ناحيته وأن النجاح والضجة المصاحبة لهذه المسرحية ترجع إلى تلك الثنائية الممتزجة التى أتاحت لكامى فى أن يصور آراءه التعليمية تصويرا نفسياً .

١ - تلخيص النص المعروض

الجزء الأول

تبدأ المسرحية بالأشراف الذين يتحدثون عن اختفاء كاليجولا وتلك الأطوار الغريبة التى راحت تنتابه قبل الاختفاء وبعد موت أخته دوررزيلا التى كان يعاشرها معاشرة الأزواج . يعود كاليجولا متعبا مبللا ، ويتحدث عن أمنيته فى امتلاك القمر ، ويرد عدم توازنه لإدراكه حقيقة الموت ، لذا لابد من التسلح بالمعرفة لفك أسرار الكون . وفى أول مواجهة بين كاليجولا والأشراف تحضرها سيزونيا - عشيقة كاليجولا - يقرر ضرورة أن يهب كل شخص فى الدولة ثروته لها ، وكلما احتاجت الدولة بعض المال تم قتل بعض الأشخاص لترث الدولة أموالهم . وفى محاولة لسيبيون وسيزونيا لرد كاليجولا الذى يلخص فلسفته بأن السلطة قادره على تحقيق المستحيل كما يكلف شيريا بأن ينشر فى روما بداية عصر جديد تختلط فيه الحرية بالمحن رافعا لواء الحرب على كل من حوله متوعدا لهم سواء كانوا مذنبين أو رعيه أو شهودا أو حتى قضاه .

(بعد ثلاث سنوات)

الأشراف وقد اجتمعوا على الإطاحة بكاليجولا بعد كثره الإهانات شيريا يذكرهم بحجم عدوهم فى محاوله لكسب قيادتهم .. كاليجولا يدخل عليهم بثقة ويعبث بهم وبمناظرهم ويبدو وكأنه على وعى بالمؤامرة، ويقرر استخدام الأشراف بدلا من الخادمين ، ولا يكتفى بهذا الإذلال بل يأخذ زوجة أحدهم (موسيوس) ليضاجعها بعلمهم جميعا فى غرفه مجاورة .. الأشراف بعد استيعاب الدرس يجدون كاليجولا أمام سيزونيا التى

تتحدث عن دار الدعارة التى أنشأها كاليجولا لزيادة دخل الدولة وذلك الوسام الذى سيمنحه لأكثر المترددين على الدار .

يعود كاليجولا ليعلن المجاعة ، ثم يشك فى أمر دواء ميريا حيث يظن أنه ترياق ضد السم فيقتله ، ويكتشف بعدموته أنه دواء للربو فلايهتم .

سيبيون يعترف لسيزوينا بحقده على كاليجولا ، وهى بدورها تزيد من تحريضه عليه . وفى مقابلة بين سيبيون وكاليجولا نجد الأخير يبين حبه وكرهه للأول .. يستمع إلى شعره ، ويبدو وكأنه توحد فى تفكيره مع سيبون ، فهو يردد كلماته قبل نطقها ، ثم ما يكاد ينفجر من كلماته واصفا إحساسه بالعجز عن حقيقة فهم الحياة والموت .

الجزء الثانى

يبدأ هذا الجزء بسيزوينا وهليكون ، حيث يروجان لموكب كاليجولا كذلك يعملان لحث الأشراف للتسبيح وتقديم الهبات لمليكهم مرددين تسبيحات جماعية لكاليجولا الذى يبدو « كفينوس » ، وبنفس لهجته الساخرة يتقبل دعواتهم وهباتهم .

بينما يحاول سيبون تنبيه كاليجولا إلى خطورة المساس بالآلهة والاقتراب من الكفر . ويطمئنه كاليجولا على أنها مجرد نزوه ولعبة مسرحية أراد أن يتمثل فيها بالإله ، ثم يسأل هليكون عن القمر الذى لايهتم بسؤاله ، ولكن يهتم بمحاوله إفهامه للخطر الذى يقترب منه دون جدوى .. الشريف الهرم أحد أفراد الحاشيه يأتى لإفشاء سر زملائه فى محاوله للتقرب من كاليجولا الذى لايرحب به ، فإن كان كلامه صحيحا فهو خائن لزملائه ، وبالتالى فيجب أن يموت ، لذا يتراجع الشريف الهرم مدعيا أنه مجرد مزاح .

وفى لقاء يبدو هادئاً مع شيريا يخبره شيريا برأيه فيه لكونه شخص ضار قاسيا مـؤذيا أنانيـا ، لذلك فـيـجب التـخلص منه رغم أن شـيـريا لايكرهه . إن كاليـجولا قـد يمقت شيـريا ووجـهـه نظره لكنه يحتـرمـهـا ، ويخبـره أنه لن يتراجع حتى ولو كـان فى ذلك موته ، إذ يرحب ويترقب بساعة الخلاص التى تحقق له السعادة ، وتزيد من فهمه للحياة .

شيريا يضيق الحصار على سيبون الذى يرفض إسلوبهم رغم أنه ربما يتـفق معـهم فى التـفكير ... الأشراف وشيـريا ولحظة خـوف من أن تكون المؤامرة قـد تكشـفـت ، لذلك تمت دعـوتهم ، إلا أن سيزوينا تحل لهـم لغز الدعوة حيث الاستمتاع بمهرجان في الشعر ، وأثناء انتظار كاليجولا تشاع أخبار عن مرضه وكذلك موته ، إلا أنهـا كانت مجرد حيله ، ووسط تهكم وسخرية كاليجولا ينشد كل شاعر شعره .

وبعد انتهاء المهـرجان ، وبهـدوء شديد يناقش كاليجـولا سيزوينا حول بعض تصرفاته ، كذلك يناقش معـهـا أمر حبـهـا له حيث أن هذا البند لـم يكن فى بنود عقـدهم . وسرعان ما ينصب نفسه قاضيـا وجلادا ، حيث يحكم على سيزوينا بالموت لأنـها مذنبه ، وبالفعل تموت بين يديه . بمجرد موتها يبدأ محاكمة نفسه مقرراً أنه هو الآخر مذنب ، حينئذ تخرج حاشيته لتقوم بتصفيته وليحل موته محل الانتحار الذى ربما كان سيقدم عليه .

الفصل الثانى :

منهج سعد أردش
فى إخراجه للمسرحية
كاليجولا

يحسب للدكتور فوزى فهمى البدء بإنشاء فرقة طليعية للمعهد العالي للفنون المسرحية ، كما يحسب له قدرته على متابعة البداية إلا أن أكثر الأشياء التى تحسب للدكتور / فوزى فهمى اختياره قائد العمل الأول حيث جاء هذا الاختيار مصحوباً بعدة اعتبارات من وجهه نظرى هى كالتالى : -

١ - المعهد به عدة مواهب وخبرات كثيره من الممكن أن تخوض بنجاح هذه التجربة ومع ذلك فالاسم الذى يحسم ويجبّ الغيرة الناجّة من اختيار شخص بدلاً من آخر هو اختيار الفنان / سعد أردش لهذه المهمة وهو اختيار قوبل بالترحاب من الجميع .

٢ - التأكد والثقة التامة فى قدرة الفنان / سعد أردش لإدارة مثل هذه النوعية من الفرق التى سيكون بها تفاوت وتنوع شديد بين أعضائها سواء من حيث الخبرة أو السن أو مدى الموهبة أو حتى مستوى الشهرة أو الإحساس بالذات والأنا ... إلخ .

٣ - سبب آخر يتعلق بالسببين السابقين بل بنى عليهما ذلك أن أعضاء الفرقة من ممثلين ومساعدين وحتى الدراماتورج المصاحب للعمل قد جلسوا فى موقع التلمذه يوما ما أمام أستاذهم / سعد أردش سواء بشكل مباشر فى قاعات الدرس أو بشكل غير مباشر أثناء تلقيه لعروض وتاريخ سعد أردش المسرحى ... ولعل العلاقة بين الأستاذ والتلميذ بما تصحبه من خصوصيه داخل أكاديمية الفنون وبالأحرى داخل جدران المعهد العالى للفنون المسرحية تكاد تتشابه مع علاقة المخرج بالممثل إذا ما

كانت أيضا فى إطار من الأكاديمية الأمر الذى يحقق جزء موجوداً بالفعل من الحميميه بين المخرج وأعضاء فرقته كان من الممكن أن تحتاج لبعض الوقت والجهد فى حالة اختيار مخرج آخر غير الفنان سعد أردش .

من الأساب الثلاثه السابقة يتضح لنا ذكاء الاختيار ورغم أنى لا أعرف الأسباب الحقيقية وراء اختيار أستاذنا الفنان / سعد أردش ورغم أنى لم أتناقش أو حتى أحاور الدكتور فوزى فهمى فى هذا إلا أنى اجتهدت فى تخمين هذه الأسباب حيث أنى أعتقد أن مهمة الدراماتورج وهى مهمة وليدة على المسرح المصرى تكمن فى قدرة الناقد على الإلمام بالأحداث وتحليلها وكذلك تحليل دوافعها ومبرراتها وعليه فمدى إصابته أو عدم إصابته الحقيقية يتأتى إمامن قدرته الجيدة أو عدم قدرته على التحليل كذلك من قدرته على الإلمام الثقافى الجيد بما يحدث حوله لذلك فضلت تحليل الاختيار أفضل من عمل حديث صحفى مع رئيس الأكاديمية عن مبررات الاختيار ذلك أنه أمر طريف أن يشاهد ناقد عمل درامى وبعد أن ينتهى من مشاهدته يذهب لسؤال المخرج عن رؤيته الإخراجية لهذا العمل وكذلك النواحى السلبية والإيجابية من وجهه نظره من أجل هذا فضلت تحليل الاختيار بنفسى .

- لم يكن اختيار المخرج فقط مهمة د / فوزى فهمى بل أنه فى تصورى أيضا كان عليه عبء اختيار النص المسرحى وهو أمر قد يبدو غريباً فالعادى أن يختار المخرج النص المولع به ولكنه أمر جديد وسبب أخر يضاف إلى اختيار الفنان / سعد أردش لهذه المهمة التى اختارلها سلفاً نص كاليجولا حيث يحمل الاختيار فى طياته قدرة ذلك المخرج بما يحمله من

علم وخبرة وأسانيد أكاديمية وما يملك من مفردات ومنهج إخراجى القدرة على التعامل مع أى نص مسرحى مهما بلغت كم تعقيداته الدرامية وصعوبة الإيدلوجية الفكرية التى تصحب أو تتسرب بين حواريات وشخصيات النص المسرحى .

لقد كان الاختيار نصف النجاح ومع مرور الزمن والأيام أثبت د / فوزى أنه اختيار جيد .

اختيارى كدراماتورج والدور والمنهج الذى سأقوم به : -

عندما سمعت عن بدء العمل فى تكوين الفرقة وتجاوز هذا البدء من مرحلة التحضير والورق إلى مرحلة التجسيد بالفعل ذهبت وقابلت الفنان / سعد أردش وأثناء إحدى البروفات الأوليه فاتحته في استعدادى وحماسى للعمل معه ومع هذا الطاقم وتلك الفرقة .

وكان طلب غريب بينما جاءت الاجابة على طلبى أكثر غرابه حيث هناك اتفاق غلف به الطلب وكذلك الإجابة حول المهمة التى سأقوم بها ألا وهى دراماتورج خاصة أننا بصدد فرقه أكاديمية تسمح بتداول هذا المصطلح كقيمة وكفعل ومع هذا الاتفاق جاءت موافقة سهله وسريعة ردها أستاذنا الفنان / سعد أردش إلي أن حماسي يحسب لى وبالتالى فهو يوافق على انضمامى للفرقة .. أثارت موافقته السريعة أكثر من علامة استفهام :

- هل المهمة التى ستسند لى من السهل أن تسند لأي شخص كل مؤهلاته أنه خريج لقسم النقد أو مجرد ناقد بحكم مؤهله العلمى .

- هل وضع فى الاعتبار المستوى الفنى والعلمى الذى أعلم جيدًا أنه فى رأس أستاذنا / سعد أردش أثناء هذه الموافقة السريعة .

- هل حداثة المهمة وعدم تأثيرها الفعال والمباشر وراء الموافقة لأنها لن تفرق كثيرا قوة أو عدم قوة الناقد المصاحب للعمل .

رغم كل ما سبق فإنى بصدد حقيقة مؤكدة هو أنه تم الموافقة على أن أقوم بمهام الناقد المصاحب لعمل أكاديمى ضخم ومصاحبًا لمخرج خبر وخاطب فن المسرح بسلاسة وسهولة تامه لذلك كان علّى أن أفكر قليلا فى المنهج الذى سأتبعه فى عملى وهل سأنتظر حتى أكلف من قبل المخرج أم أنى سأبحث عن عمل ومنهج يلائم هذا العمل .

أن هذا النوع من المهام الفنية وليد على المسرح المصرى والأمر الذى لاشك فيـــه أن هذه الولادة وذلك الابتكار سيحسب بلاشك ريادته للمخرج / سعد أردش كأول مخرج فى المسرح المصرى يستعين أو يصاحبه ناقد أثناء إخراجه لنص كلاسيكى وعليه فأنه لا يوجد خطوط أسير عليها قد وضعت من قبل وليس هناك أمامى سوى محاولة إبتكار منهج مع أستاذنا أعمل عليه حتى الفرق الأجنبية أو بالأحرى المخرجين العالميين الذين لجأوا إلى مصاحبة ناقد لهم كان عملهم ذا طابع خاص حيث تلون هذا العمل إما بصيغة البحث الدائم عن صنع مسرحية جديدة أو إعداد مبتكر وجديد لنوعية خاصة من الممثل أو التجريب فى أحد عناصر الإخراج ..... إلخ ذلك من أشياء تفتح مساحة ومجال لعمل الدراماتورج سواء فى مد الطاقم بمراجع فنية أو كغاية وتدوين هذه التدريبات والمحاولات راصدا التطور والتدهور المصاحب لها أو محاضرة هذه الفرقة فى أشياء بعينها ... إلخ المجالات التى لا تسمح هذه الفرقة بممارسة لمثل هذه المهام وذلك لعدة أسباب أهمها : -

١ - إن العلاقة الجدلية بين الناقد والمخرج أمر قد لايتحقق بالندية الكاملة بينى وبين أستاذى وذلك لأشياء كثيره لاداعى لذكرها لأنها بديهيات بالفعل .

٢ - التجربة من أساسها لا تحتمل مبدأ إعداد ممثل وأن كانت تحتمل مبدأ إضافة للمثل مع كالتى لمخرجنا ولكن الأختيار الذى تم تسكين ممثلينا على أساسه كان يرجع أنهم ممثلين وممثلين أكفاء بالفعل .

٣ - حداثة العمل وابتكار التكوين أمران يضيفان عنصرين جديدين وبالتالى فالتناول الإخراجى لهذا العمل رغم حيويته وحداثته إلا أنه لن يعمل فى إطار التجريب المسرحى أو خلق صيغة مسرحية جديدة للمشاهد .

من أجل كل ذلك كان علىّ البحث عن منهج علمى أدخل به هذه التجربة الفريدة .. منهج يجعلنى ويجعل مهمة الناقد أمر مهم بالنسبة لفرقة ولعرض أكاديمى ومن يعرف ربما انتشرت هذه المهمة بعد تجربة كاليجولا وربما اندثرت ورفضها المسرح المصرى وعليه فإنه لن تقوم لها قائمة مرة أخرى (تلك خواطر دارت فى ذهنى ساعتها) وأيا كانت النتائج ففى تصورى أن الدور الأكبر فى ذلك سيلعبه مخرجنا فى مدى توظيف واستغلال كل عنصر من عناصر فرقته التوظيف المناسب والفعال الذى يفيده أولا كمخرج وثانيا كقائد لفرقة طليعية أكاديمية .

ومع تفكير طويل قررت أن يكون منهجى نصفين على أن يستمدا من منهج مخرجنا حيث لا يجب أن يحدث انفصال بين المنهجين النقدى والإخراجــى بل لابد من ترابطهما وتزاوجهما بالفعل على الأقل فى الفترة الأولى ... كذلك استعدادى لأي مهام تسندلى بعد ذلك وحتى تأتى

أو ربما لاتأتى فقد يرى مخرجنا الكفاية فيما سأقوم به من خصوصية نقدية فى تناوله لمنهجه الإخراجى وليست فى تلك النظرة النقدية يتناول العرض المسرحى ونستطيع أن نحدد المنهج النقدى فى نقاط هى : -

١ - إمداد مخرجنا وطاقمه بالمعلومات التاريخية والاجتماعية والدرامية والدينية حول مسرحيته وذلك حسب مايلزم .

٢ - هذا العرض هو النتاج الأول لفرقة الطليعة الخاصة بأكاديمية الفنون ، ويهم الأكاديمية أن يكون هناك توثيق فنى ونقدى مصاحب لإنتاجها ليس فى ذاكرة المسرحيين الحاليين فحسب بل فى ذاكرة الأجيال المسرحية القادمة .

٣ - المهمة الثالثة وهى مستلهمة من الثانية حيث أن مخرجنا قد وصل إلى درجة فنية عالية المستوى تسمح بأن تخرج خبراته المسرحية فى صورة كتاب يدرس فى عالم الإخراج المسرحى وعلى ذلك فقد ركزت على مصاحبته والتركيز على جميع جلساته الفنية بما فى ذلك مرحلة اختياره لطاقمه الفنى وتتبعت بعد ذلك مرحلة الحركة - الأداء التمثيلى التجويد حتى تلاحم عناصر العرض المسرحى سواء أكانت عناصر مرئية أو سمعية وقد اعتمدت فى هذه النقطة على تحليل المنهج الإخراجى ذاته وليس نتيجة المنهج الإخراجى ألا وهو العرض المسرحى .

٤ - محاولة دراسة المتلقى سواء رد الفعل الجماهيري أو رد الفعل النقدى وإن كانت هذه المرحلة لم تتم لظروف كثيرة نرجعها فيما بعد .

التسكين والاختيار :

أول الأشياء التى وقفت عندها هو طريقة اختيار وتسكين فريق الممثلين حيث جاء الاختيار يحمل بين طياته تزواجاً وتواصلا طريفا بين أجيالٍ ، تراوحت بين الخمسينات والتسعينات وهو شيء لم يأت بالتأكيد من قبيل الصدفة بل هو أمر مخطط له لأنه أحد أهداف تكوين هذه الفرقة هو المزج والتواصل بين الأجيال بما فى ذلك هيئة الإخراج واختيار مصمم المنظر التشكيلي ، الجميع وضعوا فى هرم تدرجى من الخمسينات حتى آخر دفعه أو ربما بعض الطلاب من المعهد العالى للفنون المسرحية وكذلك معهد الباليه .. لم يكن هناك شروط عامة للاختيار سوى شرط شديد الأهمية أن يكون الفنان خريج أحد معاهد الأكاديمية .

وبهدوء شديد جلست أترقب وأتابع القائد وهو يدير دفه قيادته . أتابع أولى خطواته فى تناول لعمل درامى سيخرج بالدرجة الأولى من مكان أكاديمى وباسم أكاديمة الفنون .. رأيت نموذجاً لمخرج تبصروفهم وتفاعل مع كل من حوله . فإذا كان الإخراج والمخرج قد حرف إلى أن تصورنا أنه استبداد بالرأى فإن مخرجنا مع علمه وخبرته يقبل وببساطة شديدة أن يسعى هو بنفسه إلي تدبير جلسة مع أستاذ متخصص فى الأدب الفارسى لمناقشة وتحليل النص المسرحى وما يحمله من أطروحات فكرية ومضامين إنسانيه وعليه فهو ينصت بروح الأستاذ وكذلك فريقه لتلك الجلسة التى عقدت مع الأستاذة الدكتورة / هدي وصفى حيث يدرك أنه أمر لن يقلل من أستاذيه سعد أردش بل يضيف له ويثرى حساباته كمخرج .

كذلك علم تعامله مع النص على أنه حقيقة مؤكدة بل قام بنفسه فى البروفات الأولية بمراحل مطولة ومكثفة نسبيا بعقد مقارنة بين الترجمة التى وقع عليها الاختيار وترجمتين مختلفتين لنفس النص بل لم يكتف بذلك بل أحضر النص الفرنسى وأخذ يتابع النص جملة ، جملة ويعيد ويصل إلى صياغات جديدة للجمل المسرحية إما عن طريق التوليف بين الترجمات أو عن طريق القيام بنفسه بترجمة بعض الجمل والفقرات وكان مبرره فى ذلك أن المترجم غالبا ما يلجأ إلى التوصيف القصصى فى صياغته للجمل الدرامية بينما النص الفرنسى جمله سريعة متراشقة قصيرة تصل إلى أهدافها سريعا لذلك وجبت هذه المقارنة وهذه المراجعة .

ولعله من كثرة التغيرات التى قام بها مخرجنا نستطيع أن نقول أنه قدم ترجمة جديدة لنص كاليجولا ترجمة خاصة بسعد أردش ظهرت فيها روحه أكثر ما ظهر فيها أى مترجم آخر .

– وبعد انتهائة من هذه المرحلة وعد فريقه بالاستعداد لبروفة أداء سريعة ثم يتجاوزها سريعا لأنها ستصقل « يقصد بروفه الأداء » أثناء بروفات الحركة ثم يذكرهم بأنه لم يضع خطة إخراجيه للعمل وأنه يدخل هذا العمل دون كتابه « روشته » إخراجيه مسبقة ولكن أفكاره وإبداعه كمخرج سيأتى بشكل متزامن مع إبداع حضراتكم كممثلين وذلك على قوله ... أن هـــذا الشكل المتصاعد التكوين هو ما جعله سيؤجل بروفات الحركة إلى حين ، خاصة أن هناك أفكار جديدة بدأت تطرق ذهنه فى تعامله مع الرؤية التشكيلية .. هذه الأفكار تحتاج إلى تنظيم ومناقشة مع مصمم الرؤية التشكيلية د / صبرى عبد العزيز حيث سيدمج الممثل مع قطع الديكور

والأكسسوار وسيصبح الممثل جزء من التشكيل ليس فى الفراغ فحسب بل جزء من الرؤية التشكيلية أيضا وهو ما يحتاج لبعض الوقت للوصول إلى أسس مبدئيه مع مهندس الديكور لامانع بعد ذلك من خروج تفريعات وتفصيلات من هذه الخطوط العامة .

إن هذا الاعتراف يردنا بالضرورة إلي اختيار سعد أردش مخرجا لهذا العمل ذلك أن هناك فارق كبير بين مخرج صاحب أدوات ومنهج هما أسلحته فى التعامل مع أى نص مسرحى وبين مخرج جلس لمذاكرة نص مسرحى ليخرج منه بأدوات ومنهج ولعل مخرجنا هنا قد جمع بين الأثنين فالفارق واضح وشديد التباين بين رجل أردت اختباره فى جدول الضرب فيسأل الجزء المتوقع فيه الاختبار ويسهر على حفظه بينما هناك من يذهب للاختبار دون تخمين أو توقع لأنه حفظ وخبر الجدول جيدا لكل احتمالاته تباديله وتوافيقه .

وهكذا كان الأمر مع سعد أردش مع سذاجة المثال والتعبير بل أردت فقط أن أضع بين قوسين ذلك الاعتراف لأنه يزيد من أستاذيته وعلمه رسوخاً وثقه ويشير إلى قدرته الجاهزة المستقبلية وليست المسبقة فى التعامل مع نص مسرحى اخراجياً .

– لم يكن أمامه إذن فى هذه الحالة سوى أن يخوض جزء من تجربة الأداء ببعض الإحساس محدداً إيقاع عمله خاصة لغياب بعض ممثلين فى هذه البروفة بالفعل بدأ بعدة صفحات قليلة كان هدفه من هذه البداية محاولة تسخين ممثليه محاولا وضعهم في إطار مناسب وقريب من الشخصية التى يلعبها كما كان يهمه بالدرجة الأولى فى مرحلة الأداء والإيقاع

ضرورة تجاوز اللفظ الخارجي والوصول إلى المعنى الذى يحتويه اللفظ ويتم ذلك فـــى مـحـاولة لتـحليل ذلك المكنـون الداخلى للجـملة ومـا وراء صياغتها الخارجية لأن هذا هو ما سيحدد إيقاع وطريقة الأداء الصحيحة للممثل .

- بقى أن نشير فى هذه البروفة إلى شيء ربما كان بعيدا عن المحتوى الفنى ولكن يؤثر فيه بالضرورة .. فستانسلافسكى على سبيل المثال لم يهتم فقط بإعداد ممثله للمثول بين يدى المتفرج على خشبة المسرح ولكنه اهتم أيضا بقوانين أخلاقية للممثل تحدد علاقة ذلك الممثل بمسرحه وبدوره وبزملائه وبمخرجه .... إلخ ذكرت هذا لكى أعرض كيفية حسم المخرج لبذور خلاف كان من الممكن أن تستمر عندما شعر بعدم التآلف بين أحد ممثلين الفنان / على فوزى وممثل آخر هو الفنان / عثمان الحمامصى وأصراره على إبقاء الروابط الأسرية وأن يدار هذا العمل بروح الأسرة وألا يكون بيننا سوى الحب وتصديه بقسوة إلى مثل هذه الأمور وأنه لن يفسح لهما مجالا للمناقشة مثلما حدث هذه المرة وهذا إنذار خاصة أن كلماته كانت تمثل إدانه لممثله عثمان الحمامصى ليشعره بخطئه ملمحا وغير مصرح بذلك لعدم زيادة وتفشى التوتر والقضاء عليه فورا داخل الفريق .

توقف وعودة :

بعد الانتهاء من المراحل التحضيرية سواء أكانت مراحل إداريه أو فنية كان لمخرجنا وقفة حيث قرر أن يترك لمجموعة ممثلين بعضا من الوقت لم يحدده وطلب منهم الذهاب والإياب على النص بشكل عام وعلى الدور بشكل خاص حيث أن هذه الفترة ستعد نوعا من أنواع التخمر الفنى وفترة

للإبداع الفردى بين الفنان ونفسه ... لم يقصر أستاذنا هذا المو نولوج الإبداعى على الممثل فقط بل حمله لكل فريق العمل سواء مصمم الرقصات أو مصم الرؤية التشكيلية .... مصمم موسيقى العرض إلا أن هذه الفترة قد طالت بعض الوقت حتى أن بعض أعضاء الفريق قد بدأ اليأس يدب بداخلهم وفى ذهنهم وإطارهم المرجعى بالتأكيد المحاولات السابقة لتكوين الفرقة وإجهاض الحلم بعد فترة من الزمن ورغم أن التوقف قد وصل لشهر تقريبا إلا أننى لم أستطع تحديد سبب التأخير ربما يرجع إلى عدة عوامل منها ما هو إدارى ومنها ما هو فنى ولعل بعضاً منها ينحصر فيما يلى :

– انشغال الفنان / نور الشريف بطل العرض فى تجربته السينمائية ناجى العلى وسفره الدائم إلى خرج البلاد للأنتهاء من الفيلم .

– انشغال الفنانة / « إلهام شاهين » ببعض الأعمال والسفر إلى الحج

– بعض المسائل الماليه منها انتهاء سنة مالية وبدايه سنة أخرى ربما كان له الأثر فى تأجيل البروفات إلى حين .

– انشغال الأستاذ / سعد أردش فى امتحانات ولجان مرحلة البكالوريوس ثم مرحلة الدراسات العليا .

– أخيرا ربما يكون التوقف فرصة أعطاها المخرج لنفسه لمراجعة حساباته وتنسيق هذه الحسابات مع إبداعات الفنانين المصاحبين وبالفعل كانت هناك عدة جلسات قام بها مخرجنا مع مصممة الرقصات د / مايا سليم واختلاف واتفاق حول مضامين النص الدرامية وتوافق هذه المضامين فى ذلك الإطار الحركى الذى ستنسجه هى ... كما كانت هناك نفس

الجلسات مع مؤلف الموسيقى د / جهاد داود والوصول إلى اتفاق يتم عبره الإبداع فى شكل متواز دون أن يأخذ خطوط متقاطعة مع الرؤية الإخراجية العامة . نفس الشيء كان مع د / صبرى عبد العزيز لدرجة أن التصور الذي أتفق عليه كاد يختلف تماما عن ذلك التصور الذى كان فى بدء المناقشات (ولنا وقفه بعد ذلك ، على تصورات كل من هؤلاء الفنانين على حده وكيفيه توافقها مع رؤية المخرج) .

- كما تم فى نهاية هذه الفترة إنهاء عملية التعاقد مع فريق العمل وعلى ذلك فقد تأكد لكل طاقم العرض أن الحلم لم يعد صوراً ضابيية ولا شيئا رخوا وإنما أصبح واقع وتحول إلى شيء صلب يمكن الإمساك به والتحقق منه .

- وقد تم التعاقد بقواعد تنظيم هذا التعاقد وفى إطار من الرمزية عند التعامل مع الأرقام المادية (المبالغ المكتوبة بالعقود حيث كانت بنظام الشرائح والتى تنوعت هذه الشرائح ما بين (٥٠٠ : ٥٠٠٠ جنيه) كما كان هناك بند خاصا للمكافأت وضع فيه طلبه الأكاديمية والمعيدين والأساتذة وقد تقبل الجميع أنظمة وتشريعات التعاقد دون أدنى مناقشة رغم أن بند المكافأت لم ينفذ فيما بعد .

عودة وعتاب :

مازال الانطباع العام أن وجود ناقد فى فرقة طليعية أكاديمية ربما يفيد ويثرى التجربة وعلى أى حال فالشيء الأكيد أنه لن ينقص منها حيث كانت هذه القاعدة التى تعامل بها الجميع معه وربما كان لحداثة التجربة أثر فى هذا التعامل إلا أننى فوجئت بعدة ضربات أردت فقط تسجيلها

إنصافاً وإحقاقًا للحق فأنا بجانب أني ناقد العمل أيضا ذاكرته التي تسجل كل الظروف المحيطة بالعرض .

- منذ البداية لم يتنبه سعد أردش لإعطاء أمر لمدير الانتاج لإعطائي نسخة من النص المطبوع ولم أتوقف عند هذه النقطة حيث تم حسمها بشكل مبسط خاصة أن النص كان موجوداً بالفعل فى مكتبى وبذلت مجهوداً كثيرا فى إجراء التعديلات الكثيرة فى النص وحواره بالمقارنة مع أحد نصوص الزملاء .

- عند تمام التعاقد قد فوجئت بعدم وجود عقد خاص بى وعند مناقشة مخرجنا فى ذلك قال أن أانضمامك للفريق قد تم بالفعل ولكنه فهم أنضامى ذو غاية علمية وكانت حجتى فى الرد على أستاذنا أن العقد شريعة المتعاقدين وأنه لن يحسب فى تاريخ المسرح المصرى أنه قد تم الاستعانه بى إلا إذا كان هناك وثيقة تثبت ذلك ... فى الواقع كان سعد أردش مقتنعاً دون اقناع ووعد برفع مذكرة خاصة بى للتعاقد معى .

- بعدها علمت عن طريق الصدفة أن كلف مخرجنا مصممة رقصاته بتحديد أسماء مجموعة الراقصين لتحديد الشكل النهائي للفريق وعليه فقد أجريت اتصالا معه أطلب منه السماح لى بحضور كل المناقشات الفنية التى تدور مع أى طرف من أطراف العرض ورغم موافقته إلا أنه لم يتذكر دعوتى عند عقد هـذه الجلسات فـى بادئها ... الأمر الذى جعلنى أقوم بجلسات خاصة مع هذه الأطراف كذلك مع سعد أردش للوصول إلى أهم النقاط التى تم مناقشتها .

– نقطة أخرى تضاف إلى عتابى لأستاذى حينما قرر استئناف البروفات مرة أخرى حيث اتصل بنفسه بكل الفريق ولم يتصل بى رغم تأكدى من معرفتة للتليفون وقد عرفت ميعاد البروفة بالصدفة البحته ألا أنه عند لقائى قد أبد ارتياحًا لحضورى أعطى بالتبادل ارتياحًا خاصا بداخلى سرعان ماتبدد بعض الشيء عندما أعطى أوامره بتوزيع نسخ النص المعدل على طاقم ممثليه ولم يشر إلى وجودى ولهذا فى تصورى تفسيران :

– إما عدم اقتناع من المخرج للدور الذى سأقوم به فى التجربة .

– أو عدم وجود ميزانية تسمح للتعاقد معى .

وأيا كان السبب فالأثنان يشيرا إلى عدم اقتناع من المخرج وعندما ينوى التوفير فإنه يشير بأصبعه إلى الموقع الفنى الغير مألوف (الناقد) ليقلل من ميزانية عرضة رغم أنها لا تتعدى رقم هزيل وهو الأمر الذى يؤكد عدم اقتناع بمصاحبة الناقد لعرض حتى ولو كان أكاديمى .. حتى ولو كان مخرجه / سعد أردش .

ولكنى زاد اصرارى على الاشتراك .. والمطالبه بالتعاقد .. وبذل أقصى مجهود لإرساء هذا الدور الجديد والوليد على المسرح المصرى .

جلسات خاصة :

لم يكن أمامى إلا أن أعقد جلسات خاصة مع المؤلف الموسيقي ومصمم الديكور ونفس الحال مع مصممة الرقصات لتعويض الجزء الذى فاتنى . فى بداية حديثى مع د/ جهاد داوود مؤلف الموسيقى راح يفهم منى أولا طبيعة عملى واشتركت معه فى الاستفسار « د. مايا سليم » مصممة

الرقصات وحاولت تبسيط فكرة عملى التى تتحقق فى أن الناقد عادة يستقبل نتائج العملية الإبداعية فى صورة الشكل النهائي للعمل الفنى بعدما استقر إلى آخر نتائجة إلا أن الناقد هنا يعاصر العمل الفنى منذ العملية الأولية لتجهيزة وعلق د/ جهاد على ذلك (أنك تود معايشة المطبخ) فوافقت على المصطلح إذا كان يقرب وجهات النظر .

فى البداية كانت هناك مسافة بينى وبين د / جهاد إلا أنها سرعان ما قلت وتلاشت مع حديثنا عن أشياء متعددة بعيده عن عرض كاليجولا وعندما شعرت أن اللحظة مناسبة كان سؤالى محدداً عن مدخله لعمله وكيف سيضع وسيعمل على تنظيم عمله مع الإبداعات الأخرى وتحت تفسير المخرج .. فى البداية حاول د/ جهاد أن يلفت نظرى إلى بديهية موسيقية من وجهة نظره حيث أن هناك ثراء فى القاموس اللفظى إذا ما قورن بالقاموس الموسيقى وضرب مثالا لذلك بتفسير الطاعون – الذى يتبناه مخرجنا – حيث يسهل توصيفه لفظيا ولكن يصعب تفسيره من الناحية الموسيقية حيث يتعدد الإحساس والتعبير عن الطاعون ، ضع فى ذهنك أيضا صعوبة التلقى موسيقيا وفهم هذا التنوع واللغة الموسيقية لدى جمهورنا .. إلا أن هذه النقطة من الممكن أن تكون صحيحة فى حالة التلقى الحر ومردود عليها من وجهة نظرى لأن من سوف يجيء ليشاهد عرض أكاديمى وليتابع فكر ألبير كامى هو بالتأكيد على قدر من الثقافة يسمح له بتذوق الحد الأدنى من الموسيقى .

إلا أن د/ جهاد سرعان ما تحدث فى نقطة أخري حيث استشهد برأى مخرجنا فى أنه يريد من التصور الموسيقى (وضع نص موسيقى معادل

لسطور ومشاهد ألبير كامى) بمعنى أنه من الممكن أن يصبح النص الموسيقى أسطوانة تعبر عن الطاعون حين تسمع بمفردها وبعيدة عن النص المسرحى .. إلا أن هذا التفكير لم يتضح بعد ومازال فى مراحله الأولية أو الجنينية إن صح التعبير .

وأتفقت فى ذلك د / مايا سليم (مصممة الرقصات) التى علقت بأن تصورها مازال يكتمل جزءاً جزء ربما تبلور من بعض البروفات وتأثر بحديث مع المخرج وصاحبه تعديل من موسيقى د / جهاد وربما تأثر بمناقشاتنا التى تدور الأن .

خلاصة الأمر أن التفكير لم يستقيم بعد ولم يصبح ذات مفهوم محدد مكتمل فى تحديد المدخل لمسرحية كاليجولا ... وأكد د / جهاد ذلك وأستشهد بجلسة تمت مع المخرج وخرج بنتيجة إن الفكرة لديه لم تتبلور بعد وأنها أتضحت أكثر مع محاوراته للمخرج ومصممة الاستعراضات إلا أنى توقفت هنا قليلا حيث شعرت بأن د / جهاد ، د / مايا يودا أن يؤجلا الحديث أو مُناقشته فيما بعد إلى حين الوصول إلى تفسيرات ثابتة وقد وعدت بذلك فى حينه رغم أنى كنت أتوقع هذه النتيجة مسبقا ولكنى كنت بصدو لخواطرهم الفنية تجاه العمل حتى ولو كانت مبدئية فى النص الأدبى أو المسرحى ... تلك هى غايتى على الأقل فى هذه المرحلة .

وعلى عكس ذلك كان لقائى مع د / صبرى عبد العزيز الذى استطاع أن يحدد وجهه نظر متكاملة فى الرؤية التشكيلية بل أنه نوه أن الرؤية التى تم الاتفاق عليها مع المخرج ستلعب دوراً أساسيا فى عملية تحريك الممثل بل أنه كاد أن ينتهى بالفعل من تصميم ملابس المسرحية بل وأطلعنى على هذه الرسومات بألوانها فمسرحية كاليجولا بالنسبة له رؤية

للماضى بعين الحاضر فهو نص يقدم أطروحات كثيره ولكن تظـل مشكلة الديكتـاتورية أهم ما يطرحه النص على الاطلاق فـهو كـالطاعون فى حياة الشعـوب والديكتـاتورية لابد أن تخلف بعدها نظام القطيع بالنسبـة للشعب وقد حاول مصمم الرؤية التشكيلية التأكيد على عالم كاليجولا من موت – حب – مستحيل – توتر – تناقض وهى كلها أشياء متناقضة بين عالم كاليجولا الداخلى ومجتمعه الذى يعيش فيه .

وللتعبير عن كل ذلك يقول د / صبرى أنه استخدم خامة حبال الليف للتشكيل فى الفراغ المسرحى بملمسها الخشن ولونها الباهت محاولا إعادة اكتشاف علاقات تشكيلية داخل الفراغ المسرحى لقد أخترت المنهج التجريدى وأستلمت فكرة « الطوجة » الواسعة وما تحتويه من خطوط وثنيات عند التفافها على الجسم وهى عباءة خارجية من عناصر الزى الرومانى وقد اخترت للملابس ألوان ذات مسحة رومانية مؤكدة فى المقدمة كشكل وستار المنظر الخلفى فى المؤخرة كأرضيه بهدف إيجاد حالة جدلية مستمرة بين الشكل والأرضية .

إن هذه التجربة والحوار مازال للدكتور صبرى – ربما تتيح وسائل جديده فى تشكيل الفراغ المسرحى من خلال عملية جدليه بين المبدع وخامات التشكيل وإمكاناتها والمضمون المطروح والاعتماد على توظيف خامات القماش كتشكيل فى الفراغ من خلال حركة الممثل مع الضوء الساقط عليها فى عملية لإيجاد الحالة المسرحية وإعطاء مجالات متعددة للرؤية من زوايا مختلفة كعمل نحتى وتحطيم الجمود بإعادة توزيع الظلال ومساحات الضوء بشكل متجدد خلال العرض .

هذه الرؤية التشكيلية تحرر المسرح من أسر المناظر التاريخية بالإيحاءات التى تتولد من تزاوج الإضاءة الملونة والكتل والأسطح تؤدى إلى خلق المناخ الدرامى المناسب لتراجيديا الإنسان المعاصر .



نور الشريف فى دور « كاليجولا »



إلهام شاهين فى دور « سيزونيا »

أولى بروفات العودة :

قبل أن نتحدث وندخل فى أولى بروفات العودة أود أن أحيط علم قارئي أنى انتقيت مجموعة من البروفات تمثل مراحل العرض المختلفة لتفادى الشبه والملل فى تكرار المعلومات المختلفة والمتشابهة فى البروفات موصفا ومحللاً وراصداً لكل ما يحدث فى البروفة .

- كانت أولى ملحوظات . سعد أردش بعد هذه الفترة من السكون هى أن عجلة العمل ستدور وستدور بأقصى سرعة دون تخاذل أو تمايل وهو يضمن مسبقا الجانب الفنى لأنه يعمل تحت قيادته ولكنه يخشى الجانب الإدارى حيث أنه لن ينشغل بهذا الجانب وسيتركه تماما ليكون تحت هيمنه مصمم الديكور ومدير الانتاج ولن يتم الاستعانة به إلا فى الحالات القصوى .

كما كانت له عدة ملاحظات إدارية تم إنهاؤها وتصفيتها فى الحال من هذه الملحوظات :

١ - تغيير طقم القماش الخاص بالمسرح ذلك أنه رفض اللون الذهبى وطلب تركيب طقم أسود .

٢ - عمل كشوفات للبروفة تصبح محكاً ووثيقة وإطاراً بين جهة الأنتاج (الأكاديمية) والفريق .

٣ - عمل كشف بكل الأكسسوار الذى سيتم الاستعانة به سواء للمثل أو للعرض . وقد طلب الفنان / نور الشريف أن يتولى بنفسه تصنيع التاج الملكى وكذلك عصا الملك وقد طلب فقط التصميم ويتم التصنيع بمعرفته .

٤ - الحصول على كل الموافقات الإدارية والانتاجية التى تعمل على توفير السيولة المادية التى تسمح بتشغيل الورش فورا وعندما ظهرت أمامه مشكله المبدأ المالى الذى سيعمل تحته العمال طلب تصفيه ذلك فوراً ومناقشة د . فوزى فهمى فى ذلك لتحديد البند المالى سواء حوافز أو مكافآت حتى لا يتحول ذلك إلى عائق بعد قليل .

وفور انتهاء الجانب الإداري بدأ مخرجنا الدخول فى التفصيلات الفنية إلا أن دخوله كان بحذر شديد حيث بدأ يعيد حساباته ذلك لأن الموسم المسرحى للقطاع الخاص كان قد جذب بعض ممثليه وذلك أن هناك عروضاً قد تم تصفيتها فى مسرح الدوله فسمحت لعناصر جديده أن تظهر فى الصورة على سبيل المثال عودة خليل مرسى بعد توقف عرض « أهلا يا بكوات » كذلك عودة « أحمد حلاوة » بعد تعثر عرض العسل عسل والبصل بصل كذلك انشغال أشرف سيف الذى كان مرشحا لدور شيريا فى أحد عروض الدولة ... أيضا انشغال الفنان / عبد الحفيظ التطاوي في أستكمال عرض من عروض القطاع الخاص والذى كان مرشحاً لدور الشريف الهرم .

كل هذه الأمور التى تحتاج إلى معاملة رقيقة وحكيمة من قائد يعرف يدير دفتة وأموره وعليه فلم يكن هناك أية مشكلة فى عودة بعض الفنانين ولكن المشكلة فى غياب الفنان / عبد الحفيظ التطاوى الذى بداخله صراع شديد حيث حاول بشده أن يفى بالتزامه تجاه الأكاديمية ولكن أرتباطه المسبق بالعرض المعاد من ناحية ومتطلبات الحياة وقسوتها من ناحية أخرى وقف حائل دون التزامه وشعر مخرجنا بذلك التواصل الوجدانى بين الممثل

ومخرجه بهذا الصراع وقرر أن يعفيه هو من نفسه وأن يبدأ فى ترشيح ممثل آخر للدور وكان لذلك عدة احتمالات الأول دار فى ذهن سعد أردشى ولم يتحول إلى واقع بل تركه وليكن كارت أخير يستند عليه ألا وهو ترشيح أحمد حلاوة للدور .

– الثانى كان ترشيح من الفنان / نور الشريف حيث رشح الفنان عبد السلام محمد للدور ألا أن مخرجنا لم يعلن موافقته أو رفضه وكذلك كان موقف فريقه من الترشيح .

– والثالث كان ترشيح للفنان / نبيل الدسوقى ألا أن الجميع توقع عدم موافقته .

– الرابع كان ترشيح من مساعده الأول « ماهر لبيب » حيث اقترح الفنان / رشدى المهدى الذى بمجرد سماع اسمه تحمس مخرجنا وتلاه تحمس الفريق ووعد بمنح ماهر خمسة قروش كمكافأة له وعلى ترشيحه .

– بقيت مشكلة « أشرف سيف » الذى تأجل حلها بعد وعود منه شخصيا أنه لن يعتذر و أنه قادر على حل هذه المشاكل وتصميم على أداء الدور .

– وعلى ذلك فقد تهيأ الجو للدخول فى الجو النفسى للبروفة والذى بدأ بحوار من مخرجنا يحمل فيه ممثلين مسئولية العرض ومسئولية الريادة فى هذا الخط الأكاديمى فعلق على ذلك الفنان / نور الشريف « طبعا لأنى ده مش عرض قطاع خاص » ولم يكتف مخرجنا بتعليق بطل عرض وقال « مش بس كده حيث أن المسئولية تقع على عاتقكم ليس بغرض احترام الدور والعرض والمكان فهذه أشياء قد توجد فى مسرح الدولة وفى مسرح

القطاع الخاص ولكن هناك فارق كبير بين الموظفين والفنانين وهذا باختصار الفارق بين عرض أكاديمى نبغى جميعاً أن نعمل فيه لإشباع جزئية الإبداع وبين عرض آخر نعمل فيه لإشباع أشياء أخري ربما كانت الشهرة أو المادة أو الانتشار ... إلخ ذلك ولعل هنا قصد مخرجنا فقط الترتيب طبقا للأولويات لأنه بالتأكيد يعى أن الاشباع الابداعى لا يتعارض مع كل الاشباعات الأخرى التي ذكرها .

– ومع بداية الجزء العملى من البروفة وبدء التخطيط الحركى لممثليه وجدت شخصاً آخر على خشبة المسرح فبمجرد قيام سعد أردش من على كرسيه حتى تحول إلى كتلة من الحيوية ودفقات الشباب تغمره وذلك فى توصيف تخطيطه الحركى بل وتجسيده فى أغلب الأحيان ، ولم يكن غزير الإبداع والحيوية فقط بل غلف نفسه بخفة دم فائقه وأخذ يداعب ممثلين ليصل إلى قمة إبداعهم بسلاسة شديدة جدا وبساطة متناهية حتى أن بطله نور الشريف قد وجد صعوبة فى تنفيذ أحد حركاته على الأرض فطالبه بكل التهذيب والحب الذهاب إلى الجمانزيوم لإنقاص وزنه وتقبل بطله الملحوظة بكل الحب أيضا رغم أنه برر عدم قيامه بالحركه لأن الورق (النص) فى يده جعله يفقد اتزانه لضرورة قراءة الكلمات لأنه لم يحفظ دوره بعد .

– ثم أخذ يشرح لممثليه بعض تصوراته فى التشكيل فى الفراغ وأن ذلك التشكيل الفراغى قد يتزاوج أحيانا مع قطع الديكور وعليه فربما حمل الديكور ست بعضا من خياله وابداعه ذلك أنه لم يصل بعد إلى تكنولوجيا تحرك هذه القطع من الديكور والمسؤل عنها مهندس الديكور .

- على أى حال فهناك فى رأسه (الكلام للمخرج) الحد الأدنى من هذه التصورات كذلك التصور العام لها الأمر الذى يجعله يقطع شوطا هذه البروفة فى تصوره الحركى وكانت أولى تصوراته هو العمل على توظيف قطع إكسسواره كذلك تصور قطعا من القماش علقت فى أحد السكك الأخيره كما كان هناك ضرورة لتوظيف كرسى كاليجولا وتلك العلاقة شديدة التعقيد الذى كان لابد أن يجد مخرجنا حلولا حركية تعبر أو تعادل هذه العلاقة .

- وفى هذه الأثناء حضر د / صبرى عبد العزيز وعرض بعض تصوراته مكتوبة ومرسومة على الورق ويبدو من تصوراته اختلافات وتطورات كثيرة فى إبداعه وهمس مخرجنا لفريقه - هذه هى أهمية الوقفة ثم بدأ يحاور د / صبرى كانت أولى الخلافات بينهم حيث تصور الديكورست الخلفية القماش قطعة واحدة ٢٥ × ٨ متر بينما كان تصور مخرجنا أن هذه الخلفية مقطعة إلى مجموعة من القطع على هيئة بنطلونات تسمح ببعض العلاقات النحتية بين الممثل وهذه القطع من الأقمشة ووافق مهندس الديكور على ذلك التصور ببعض التطوير على أن تكون هناك علاقة قوية بين هذه القطع والفوندى وأن هذه العلاقة سيعمل على تأكيدها عنصر الإضاءة .

وأثناء هذا الحوار أراد الفنان / نور الشريف لفت نظر مخرجه إلى ضرورة تصميم كرسى الملك بطول بطله وهو على ركبته ليتلائم مع الحركة التى صممها مخرجه ذلك أن أستاذنا كان قد صمم حركة لبطله وهو يختفى وراء عرش على أن تكون هناك فتحة مستديره ينظر منها كاليجولا تبدو هذه الفتحة كبرواز وضع فيه وجه كاليجولا واستحسن مهندس الديكور الفكرة والتوظيف ودون الملاحظة كما طلب المخرج من

مهندس الديكور بضرورة وضع قماش أو بنطلونات قديمة لتسهيل مهمة الممثل فى النحت والابتكار الحركى فى التعامل مع هذه البنطلونات إلا أن مهندس الديكور قد أعطى أوامره فوراً بتعليق هذه البنطلونات .

وبدأ مخرجنا فى تخطيط أحد المشاهد كنموذج للتعامل مع هذه البنطلونات وقد بدا لنا أن يستغل هذه القطع من القماش فى دخول وخروج الممثلين حيث كادت أن تصبح كواليس صناعية على خشبة المسرح فمن خلفها يظهر كاليجولا وورائها يختفى هليكون وهكذا .

- وهذا وقد يسمح مخرجنا بقليل القليل من الإبداعات الفردية التى ربما استحسن بعضها وطالب بتثبيتها وتدوينها كما رفض كذلك بعضا من هذه الإبداعات ونذكر هنا على سبيل المثال الممثل محمود البنا الذى يلعب دور سيبون الذى أعاد دخوله أكثر من ثلاث مرات ذلك أن الممثل شعر أن جملة دخوله تفرض عليه دخلة سريعة قبلها فترة صمت وحركة سريعة إلا أن مخرجنا أصر على ألا يفرض عليه إحساسه وطلب منه التخلص من إحساسه والتعامل مع إحساس مخرجه الذى نص على الدخول العادى فى السرعة وبدأ الجملة منذ التحرك فى الكواليس .

وبعد ذلك اضطر مخرجنا إلى وقف البروفة ذلك لعدم وجود الفنانة إلهام شاهين سيزوينا رغم أنها وعدت بالمجىء ورغم ذلك لم تحضر الأمر الذى يتطلب الوقوف عند بداية دورها فى هذه البروفة التى بدأت سريعة وكالعادة بدأت بمداعبة أستاذنا حيث طلب لنفسه فنجان من الشاى وطلب من فريقه أن من يرغب فى شرب الشاى يرفع يده ففوجىء بأن الفريق بأكمله يرفع يده فضحك مهموما وطلب لهم جميعاً شاى .

ولعل هذه المداعبة جعلت بعض عناصر الفريق تتمادى فى الفكاهة

خاصة الفنان / أحمد حلاوة إلا أن مخرجنا نبه إلى ضرورة ضبط النفس خاصة بمجرد وقوفه وبدأ تخطيطه الحركى ولعله كان على حق تمامًا خاصة أن منهجه فى هذا الصدد كان يبدو مرتجلا ولكنه ارتجال منظم بمعنى أنه يقوم بمذكراة وقراءة المشاهد جيداً قبل حضوره ثم يرتجل تخطيط حركى فورى بنى على هذه المذاكرة .

- بدأ يشرح لممثليه تصوره فى علاقة الممثل بقطعة القماش وقد بدا واضحًا أن لكل ممثل قطعة قماش تكون هى عالمه ... وفى محاولة للفنانة إلهام شاهين فى إيجاد علاقة بينها وبين قطعة القماش لفت نفسها تماما كما تلبس ملاية لف وتقبل مخرجنا المداعبة إلا أنها لم تكن سوى مداعبة وراح يصمم الحركة الخاصة فى المشهد السادس بين سيزونيا وسيبون وذلك الحديث عن كاليجولا ومجموعة تصرفاته فى الفترة الأخيرة وراح يرسم خطوط توحى أن كل منها يعرف شيئا ولكن يخفيه عن الآخر ... والآخر يعرف ويعى ذلك .

- كما طلب مخرجنا من ممثليه أن هناك جزء من حوار ممثليه ينفصل به الممثل عن بقيه الممثلين ويصبح له عالمه الخاص به ومحتوى هذا العالم هو قطعة القماش الذى يتوحد معها ويحاورها ورغم طلبه هذا إلا أنه فى تصورى لم يتنبه إلى انفصال هليكون عن العالم المحيط به وانفراده بنصيبه من قطعة القماش وفجأة يعود ليستأذن سيزوينا فى الانصراف فى نهاية المشهد الخامس وهى عودة تخالف تصورات المخرج السابقة .

- كما حاول مخرجنا عمل تكوين بقطع القماش كمعادل للعلاقات الدرامية بين الشخصيات أولى هذه المعادلات كانت فى المشاهد الأولى خاصة عند بداية ظهور هذه الشخصيات وستتحدث عن هذا المعادل فى حينه ببعض من التفضيل .

– هذا وهناك بعض الملحوظات التى لفتت نظرى فى التصميم الحركى الذى قام به مخرجنا وهى ملاحظات لاتعبر عن وجهة نظره حواراً ولكنها اجتهادات نتيجة إبداعى للتفسير الحركى وهى كالتالى :

– طلبه فى المشهد السابع أن يدخل جميع الأشراف على كاليجولا وكان هذا الدخول الجماعى يعنى تكوين جبهة ضده وذلك من التقسيم البديهى لخشبة المسرح والذى قام به مخرجنا حيث كاليجولا وسيزونيا فى ناحية وباقى الأشراف فى ناحية أخرى .

– استخدامه لمجموعة الأشراف فى هذا المشهد كتشكيل فى خلفية المشهد والذى راح يوظفه أحيانا فى تضييق الخناق على كاليجولا حيث تضييق وتوسيع منطقة التمثيل عبر حركتهم كذلك وزعهم على قطع القماش لزيادة الشكل الأخطبوطى فى التشكيل .

– صمم المشهد بدخول المجموعة على كاليجولا ... يتنبه لهذا الدخول كاليجولا بعد تقدمه ثلاث خطوات وبمجرد رؤيتهم يتراجع الخطوات الثلاث :

هذا التراجع يسمح لسيزونيا بالتقدم كذلك مجموعة الأشراف إلا أن يصدر لهم كاليجولا أمر عبر إشارته بيده توقفهم فى الحال أن هذه الإشاره الحركية باليد قد بدت خوفا وليس أمراً من كاليجولا وهو أمر سيتم مناقشته مع أستاذنا حول تصوره لهذا النقطة .

– أكثر الأشياء التى أثارت انتبا هى قدرة مخرجنا على تصميم حركة تعطى معطى أول يتغير هذا المعطى إلى النقيض تماماً بعد توالى بعضا من الحوار ونسوق لذلك مثالين :

الأول : عندما حاصر مجموعة الأشراف كاليجولا فبدا ذلك حصارا إلا أنه بعد قليل نجد كاليجولا يداعبهم ويتحرك معهم ووسطهم فيبدون أعوانا له وسندا له وبذلك فإن مفهوم الحركة يبدو مناقضاً تماماً بين المعنى الأول والأثر الأخير الذى يتركه التعبير الحركى .

ثانيا : نموذج أخر أكثر وضوحا عند دخول رئيس الديوان على كاليجولا فى بداية المشهد السابع[١] حيث يشرح له كيف أن تعب من البحث عنه بحجة أمور تخص الخزانة فنجد أنه قد رسم حركة فى البداية توحى بالندية عبر مناظره حركية وخطوط مستديرة يقف على أنصاف أقطارها كاليجولا من ناحية ورئيس الديوان من ناحية أخري وهذه الحركة بعد قليل تصبح أقل من الندية ثم تغيب عنها الندية تماما ثم تنقلب إلى العكس وهو أمر يتوافق مع سطور المؤلف فبينما توحى سطور المؤلف بالندية فى باديء الأمر سرعان ما تتكشف التبعية بعد ذلك ورعب رئيس الديون من كاليجولا لعل أقصى رعب نجده فى خروج رئيس الديوان حينما يطلب منه الخروج قبل أن ينتهى من عد ثلاثة أرقام وبمجرد تفوهه (واحد) يجده يفر هاربا .

- بقي فقط أن نشير إلي تصميم بعضا من الأطر الحركية المبنيه على ردود الأفعال بمعنى أنه لم تعد فقط الحركة مبررها الفعل أو الحوار بل وظف أيضا رد الفعل ليكون مبررا حركيا وهى بديهية تبدو شديدة الوضوح فى التصميم الحركى لمخرجنا .

- فى نهاية البروفة وكعادة الفنان / نور الشريف أخذ أحد جوانب المسرح وراح يدون كل ملحوظات مخرجه بدقة متناهية سواء أكانت هذه

---

(١) رجاء قراءة ملخص العرض بعنايه فى الفصل الأول

الملحوظات فى الاداء بمافى ذلك طبقة الصوت أو الإحساس أو كانت في رسم الحركة المصاحبة لإحساسه وكلماته ... ولفت نظر مخرجنا ما يقوم به نور الشريف فعلق حقا إن هذه هى الأستاذيه فرد بطله أنه أضطر إلى ذلك لصعوبة الحركة وحتى لا أنساها . هكذا يكون الفنان الأصيل الذى يعتمد على نفسه وإبداعه فى كل صغيرة وكبيرة ولايضع فى حسبانه وجود أى نوع من المساعدة . كانت الفنانة إلهام شاهين قد اعتذرت عن بروفة اليوم لأسباب سفرها وقد تقبل مخرجنا اعتدازها وعليه فقد طلب من بطله ألا يحضر هذه البروفة ذلك لأن هناك مشاهد لمجموعة الأشراف يستطيع أن يغلق عليها هذه البروفة .

وعندما حضر مخرجنا البروفة لم يجد المجموعة مكتملة لعدة ظروف نذكر منها .

- غياب الفنان أبو ريه دون اعتذاز أو إذن .

- انشغال الفنان / أحمد حلاوه بامتحان الدبلومه والذى تبقى عليه ساعات فقط ويكاد أن تكون بروفته النهائية فى نفس اليوم .

- نفس طبيعة الانشغال للفنان / محمد الدسوقى لأنه أيضا فى الدبلومه وليس على إمتحانه سوى القليل .

- عدم حضور الفنان / خليل مرسى للبروفة لارتباطه بمواعيد تصوير سابقة واعتذازه عن ذلك تليفونيا .

- الاعتذار المسبق للفنان / ماهر لبيب لظروف عائلية ورغم اعتذاره وتقبل المخرج لذلك إلا أنه جاء بعد ساعة من بدء البروفة بعد أن نجح من

التخلص من هذه الظروف العائلية وكان ذلك نموذج للفنان الغيور على عمله .

علق مخرجنا على كل ذلك بأن هذه الاعتذارات المتتالية والمتوازيه بها سمة شبهة جنائيه ، وكان تعبيره به خفة ظل شديدة وتقبل ذلك ببساطة متناهية ورده إلى طبيعة الضغوط الاقتصادية وطبيعة التوليف الذى أصبح لغة تعامل فى الفنون عامة بمعنى أن كل عمل راح يولف ويوافق مواعيد عمله طبقا لانشغال أو عدم انشغال طاقم فنانيه وعلينا أن نهضم هذا الواقع ولا نتعزل عنه بل يجب أن نتحاور معه ونتقبله ذلك أن فكرة ارتباط الفنان بعمل واحد تأتى من قبيل المصادفة بل أصبحت فكرة مثالية نادرة الوجود ولو وجدت سيكون لها سبب آخر غير الالتزام ربما الصحة ... السن ... عدم وجود عمل مواز .... وكان لابد لأستاذنا أن يستغل هذه الجلسة وإن كان قد أستغل جزء منها بالفعل فى حديث أجراه معه الناقد / عبد الرازق حسين تحدث فيه مخرجنا عن الواقع المسرحى المهتز وكيف يمكن أن ينقذ إذا ما تصدت له أكاديمية الفنون ليس عن طريق عرض « كاليجولا » فقط ولكن إذا ما نجحت الأكاديمية فى خلق تيار صالح للمواجهة ...

كذلك تحدث عن أسباب اختياره لأبطاله حيث كان لذلك عدة اعتبارات منها بالتأكيد تواصل الأجيال ... نداء الشخصيات لهما بالتأكيد كان لبريق الاسم ولمعانه دخل ولكنه لم يكن أهم الاعتبارات لأن ربما كان هناك أدوار تنادى عزت العلايلى ... سميحة أيوب ، سناء جميل ... إلخ ذلك الأمر لم يوجد فى هذا العرض وهى كلها أسماء لامعة وبراقة .

– ثم تحدث أخيرا عن اللائحة الإدارية والمالية التى تجمع تحتها هذا العرض وذلك التيار وأن التجمع كان أولا وأخيرا بهدف الحب وليس هناك أى مكاسب ماديه وراء هذا العرض لكل العاملين فيه .

كانت الخطوة التالية فى البروفة حوار بين مخرجنا ومهندس الديكور وطلب منه مخرجنا ضرورة تكوين قطعة القماش طبقا لتطور إبداع الممثل وعلق على ذلك د/ صبرى عبد العزيز بأن هذه التجربة إذا ما قدر لها النجاح ستكون تجربة جديده تماما لمصممى الديكور بشكل عام لأن القاعدة أن ينتهى دور مصمم الديكور بمجرد تسليم تصوراته التشكيلية للمخرج وبدء عملية الإخراج فى التنفيذ إلا أن التجربة هنا تختلف عن ذلك إن مهندس الديكور لابد له من متابعة البروفة التى تنعكس بالضرورة على إبداعه وتطوره ولذلك فإن إبداع الديكورست سيظل فى حالة متحركة متطورة مشاركة تحرك وتطور أبداع الممثل مع مخرج العرض هكذا بلور د/صبرى خطوط الإبداع المتوازى وعدُم انفصال أي جزء عن العرض ، وهكذا أعطى الضوء الأخضر لإعادة تصميماته وابتكاراته التشكلية عدة مرات بروح فنية عالية ودون أدنى حساسية لذلك .

كان وقع الحوار على مخرجنا طيبا فناقشه حول الكرس الملكى ومقاييسه التى لابد من أن تتوافق مع بطله .. ثم طلب د / صبرى من مخرجنا بتحفظ ضرورة التفكير فى تغير حركة كاليجولا عند نزوله وراء الكرسى فبدلا من أن يكون وضعه راكعا فلماذا لا ينزل وراء الكرسى واقفا ولعل هذا يلائم الشخصية أكثر ووضعها الاجتماعى كملك ، وافق على الاقتراح فورا وقرر بخصوص فتحة ظهر الكرسى المستديرة التى تبدو كدائرة القمر يحبس فيها كاليجولا ... أن يجمع بين الحسنيين وذلك على حد تعبيره والتوصية بعمل فتحتين الأولى مستطيلة والثانية مستديرة كالقمر ليسجن ورائها كاليجولا ووافق د / صبرى وبدأ بالفعل أخذ المقاييس لتصميم الكرسى .

– الوقت الضائع وعدم وجود بروفة أتاح الفرصة لسعد أردش لحسم تسكين ممثل بدلا من الفنان / عبد الحفيظ التطاوى خاصة أنه قام بعمل مكالمة تليفونية للفنان / رشدى المهدى ، وتأكد أنه ليس من خريجى المعهد وحفاظا على شعوره لم يخبره بالسبب الحقيقى للمكالمة ولعلى أتوقف هنا قليلاً ذلك أن هذه هى الدراسة الأولى من نوعها فى مصر وهى باكورة الدراسات النقدية المصاحبة لتخليق أو تصنيع عمل إبداعى فى مصر وستكشف الكثير من كواليس هذا العمل رغم أنى حتى هذه اللحظة لم أصارح سعد أردش بأنى أسجل وأحلل بكل دقة كل ما يحدث فى كواليس العمل الفنى ... ولعلى لم أتصور اعتراض أستاذنا على ذلك لسببين :

الأول : – أن الفنان / سعد أردش قد وصل إلى مكانه فنية كبيرة جدا تجعله فوق الندية والنقد .

الثانى : ضرورة مصارحة الوسط الفنى والجماهيرى لكل كواليس وتداعيات الفريق الفنى أثناء العمل .

كان هناك بدائل طرحها فريق العمل بعد أن طرح مخرجنا الموضوع للمناقشة بشكل ديمقراطى فقد اقترح الفنان / محمد السبع ورفض الترشيح مخرجنا وبرر ذلك أن الفنان / محمد السبع أقوى من الدور وعليه فيصعب تحجيمه داخل الدور وقال أن ميزة التطاوى أنه كان الشخصية بالفعل وهى ملكة ربانية كتلك الملكة التى كانت عند فناننا الراحل « شفيق نور الدين»

– اقتراح آخر من مساعده بترشيح الفنان / حمدى غيث إلا أن مخرجنا رفض وبشدة هذا الترشيح وتصورنا أن الرفض يأتي من عدم تقبل

الفنان المذكور للترشيح فقرر مساعده أنه يستطيع إقناع الفنان / حمدى غيث بالدور فعلق على ذلك مخرجنا أنك تستطيع إقناعه ولكنك لا تستطيع إقناعى لأنه يعز على أن أحضر رجل بمثل تاريخ ومكانة حمدى غيث ليلعب مثل هذا الدور الذى يعد أقل من تاريخه .

فى الواقع كان رده ردًا بليغاً ويمثل أحد أسس الاختبار عند مخرجنا ويعبر عن غيرة جيل يعتز بأستاذية كل فرد ولفت نظرى وبشدة حسم وحزم مخرجنا فلم يتردد فى رده لدرجة أنه قد تغير صوته غضباً عندما سمع الترشيح ولم يعط أية مساحة للنقاش ولا لأى مبرر حتى وأن كانت وقفة حمدى غيث على المسرح نوعا من التبنى الفنى لأب يعرف قدرات نفسه ويود مساعدة أبنائه .

- كان هناك ترشيح آخر يطرح اسم الفنان / عبد الرحمن أبو زهرة .

وقوبل الترشيح ببعض التحفظات من مخرجنا وقال إنه له سابقة فى بروفات مسرحية « البترول طلع فى بيتنا » والذى حضر لمدة اسبوعين ثم اختفى بدون مبرر منطقى لعل هذه الواقعة ربما جعلت العلاقات الإنسانية تهتز قليلاً وأخذ يفكر فى ترشيح آخر....

فى الواقع أنَّ هذه الواقعة جعلت مخرجنا يربط بين العلاقة الإنسانية والعلاقة الفنية وهذا فى حد ذاته منهج لأنه لن يخرج إبداع فنى إذا ما كانت الروابط الأنسانية ليست جيدة أو على الأقل متوترة .....

ثم استقر الأمر علي الفنان / « جمال شبل » ولكن علق الأمر على موافقته خاصة أن لابد أن يطلع على اللائحة المالية التى ربما تجعله يعارض فى المشاركة .

بقى فقط أن يحسم أمر الفنان « أشرف سيف » الذى فجره طلب الفنان « محمد الدسوقى » أن يسكن فى الدور (شيريا) لأنه يرى نفسه فى الدور .... إلا أن رد سعد أردش جاء سريعا بالرفض ذلك أنه لو قرر ترشيح شخص من الفريق فإنه يفكر فى ترشيح الفنان « خليل مرسى » للدور وذلك أن هناك ثالوث لابد من أن يتم أختياره بمواصفات خاصة وهم .... (كاليجولا ....شيريا . سيبون) ثم أخذ يشرح لممثله ضرورة الاقتناع بمقاييس ورؤية مخرجه ، وذلك أن الأرجح فى الحكم هى مقاييس المخرج وليست مقاييسك أنت لأن مقاييس الممثل عادة ماتصحب بالذاتية .

-٤-

بدأت هذه البروفة بجلسة خاصة بين أستاذنا والفنان جمال شبل ورغم أنها كانت شبه خاصة ولكننا كنا نعرف إنها جلسة خاصة بشرح اللوائح المالية للفنانين وإن كنت لا أستطيع بالضبط معرفة ما قيل فى هذه الجلسة ولكننا عرفنا جميعا نتيجتها حيث تمت الموافقة من الفنان / جمال شبل وانضم إلي فريق العمل .

- لم يكن أمام مخرجنا بعد مجىء الفنان / جمال شبل وعمل بعض التعديلات فى طاقمه الفنى حيث أعاد تسكين الممثل خليل مرسى والفنان عثمان الحمامصى فى أدوار أخري فكان لابد من أن يعيد بعضا من بروفاته الأولية الترابيزة ليغطى جزيء من ملحوظاته فى الأداء التمثيلى وأختيار طبقة الصوت .... وتقطيع بعض الجمل واستمرت البروفة إلى حين ... وكانت له توجيهات كثيرة خاصة لضيفه والتسكينات الجديدة فى الأدوار ثم توقف عند الممثل / محمود البنا وداعبه ببعض الشده أنه لابد أن تنسى التمثيل

وأن تنسى اجتهادك الشخصى وأترك لى مهمة الاجتهاد والتشكيل فى الدور فنحن نبغى الصدق الذى يثق كل الثقة فى أن ممثلة يملكه وأن لم يأتى هذا بالسلام فسيأتى بالحرب وذلك على حد قوله كما ذكرهم بضرورة البحث عن المعنى الداخلى للكلمة وتجاوز اللفظ الخارجى .

وبدأت مرحلة تصميم الحركة وقرر أن يقوم فى هذا اليوم بتصميم المشهد الأول الخاص بمجموعة الأشراف وهكذا يتضح لنا أن مخرجنا لم يكن يهتم بضرورة ترتيب اللوحات فى التناول الإخراجى ومنذ الوهلة أدركت حقيقتين :

الأولى : إن إبداع مخرجنا مازال إبداعاً فورياً دون الاستعانة بتخطيطات مسبقة .

الثانية : إنه مازال يمارس هوايته فى دخول ممثليه من كواليسه المصنعة فى الفوندى المصمم لذلك .

وأثناء التخطيط وضح لنا أنه لا يهتم بجانب الأداء نسبيا أثناء التخطيط الحركى فى هذه البروفة فقط كما نبه ضيفه الجديد الفنان / جمال شبل أنه لا يحسب عليه هذه البروفة فى الأداء ذلك أنه لم يبحث بعد عن الشخصية والسن ومواصفاتها الداخلية والخارجية .

- وأثناء التخطيط الحركى اعتذر الفنان /خليل مرسى عن تكملة البروفة ومع تداعيات أستاذنا تذكر فجأة أنه سيقف لعدم وجود خليل مرسى وغياب أحمد حلاوه لانشغاله بامتحانه مع ذلك قرر تكملة المشهد . فى نفس الوقت اقترح الفنان / نور الشريف أن يقف مكان الفنان / خليل مرسى وتكملة المشهد وظهر من التخطيط الحركى مايلى :

أن المخرج كان يتبع منهج حركى فى هذه اللوحة قائم على أن بدايات خطوط فردية ثم تتلاحم هذه الخطوط وعمل تشكيلات تتوافق مع المنطق الدرامى ... تتصاعد هذه التشكيلات إلى ذروتها وبمجرد دخول شخصية جديده يتفتت التشكيل من تلقاء نفسه .

ويعود إلى الخطوط الفردية وهكذا .

ولعل أهم نموذج لذلك دخول شيريا فى هذا المشهد ... مازال يلعب بتشكيلات ممثليه مع القماش الخلفى وهذه التشكيلات لم تكن ذات أبعاد جمالية فقط ولكن كانت ذات ملامح جديدة إيجابية فعند بداية الحديث عن مضاجعة كاليجولا لأخته دورزيللا يطلب منهم تشكيلات توحى ببعض الإيحاءات الجنسية كما كانت أيضا الخطوط الفردية ذات دلالة نذكر منها على سبيل المثال فى هذا المشهد لحظة أن يتذكر الشريف الأول ذكرى زوجته نجده يرسم له حركة فردية توحى بالوحدوية والشرود والانفصال عن هذا العالم .

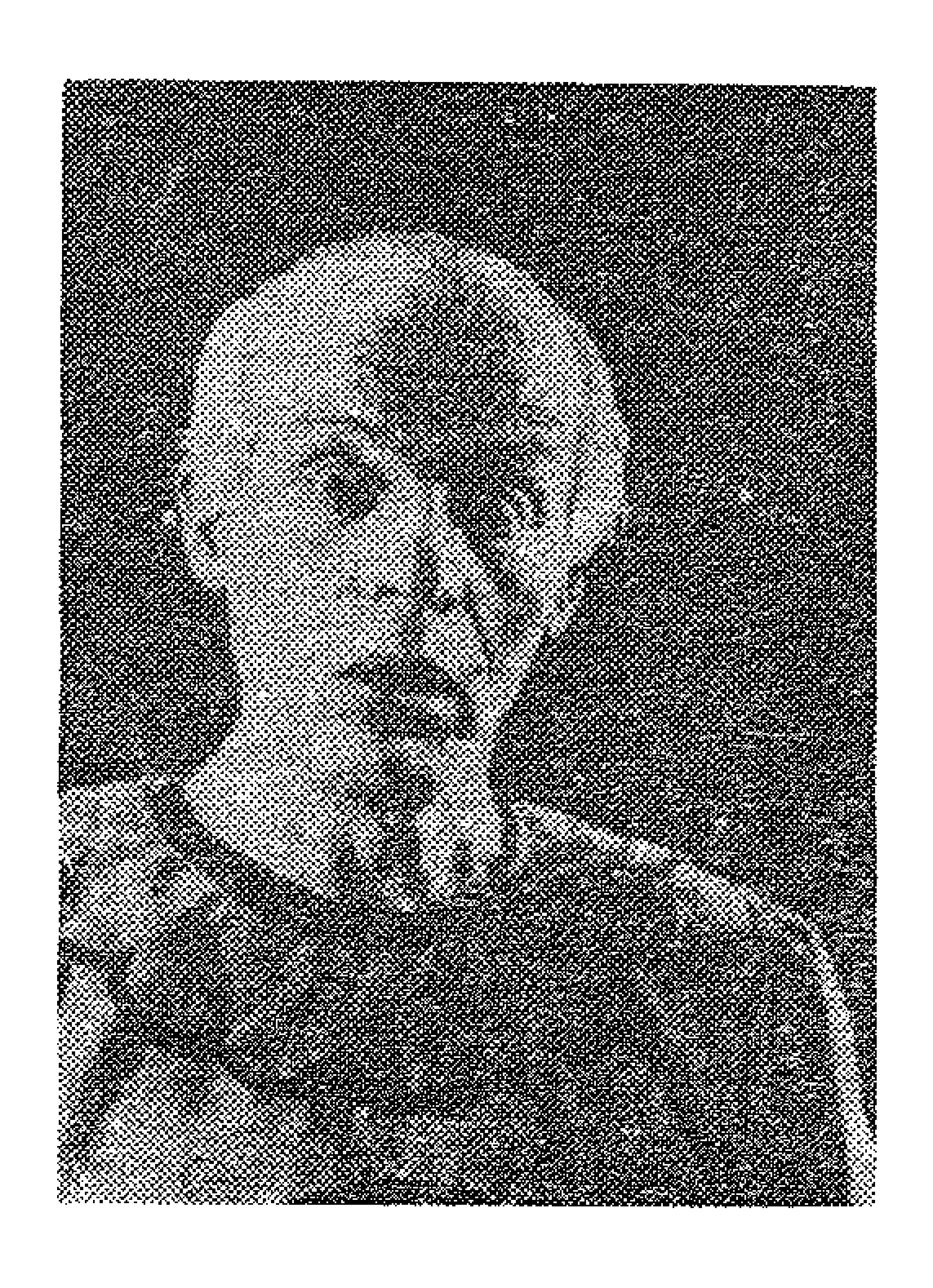
– فى نهاية هذه البروفة اقترح نور الشريف عمل شرائح قماش فى الأرض تعادل هذه الشرائح المعلقة ربما سهلت له هذه الشرائح الخاص بالأرضية لمخرجنا بعضاً من تصميم الحركة على الأرض .....كذلك تسهل مهمة تخليق ونحت الممثل مع هذه الشرائح وتنوع هذا النحت .



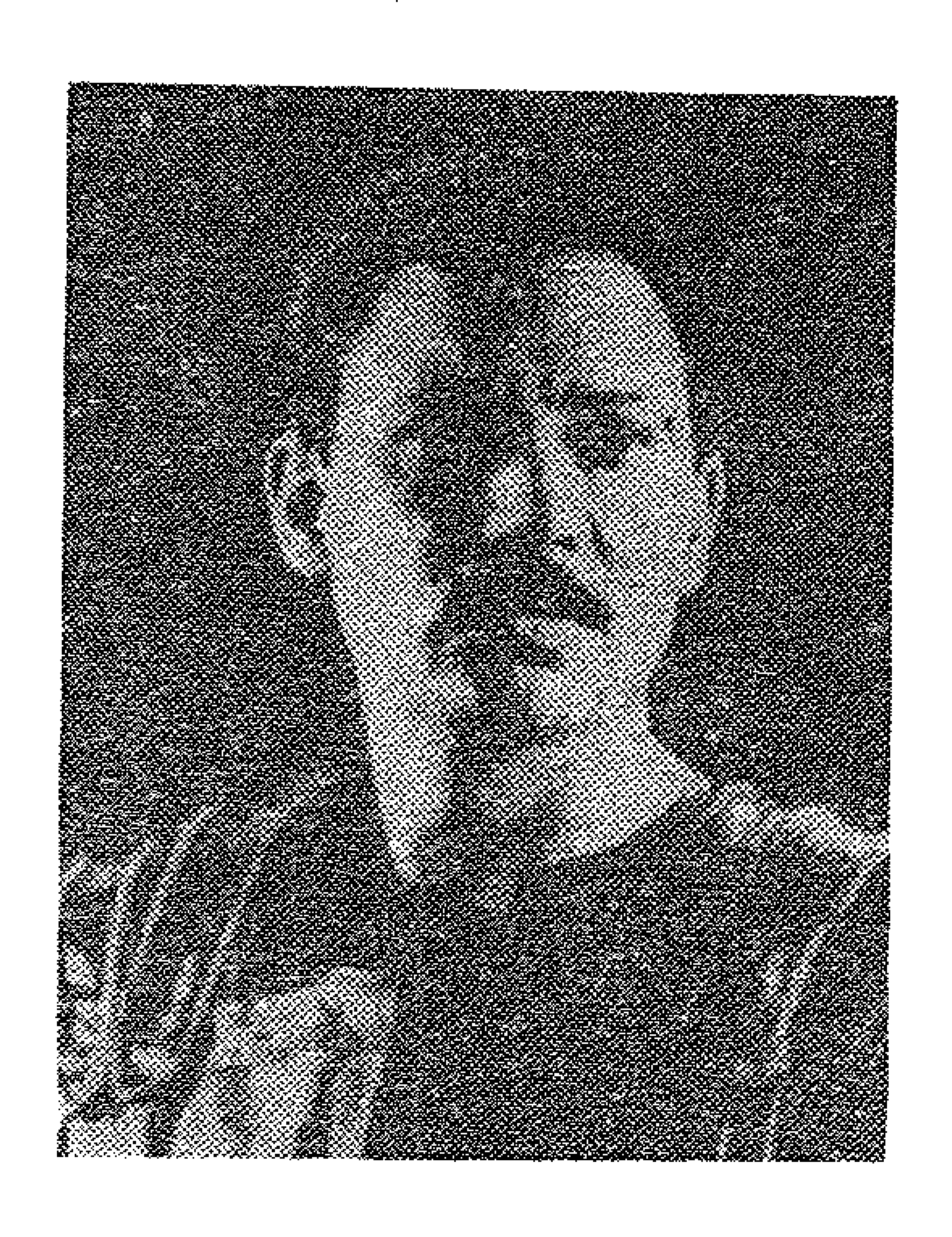
عثمان الحمامصى في دور « لرئيس الديوان »



على فوزى فى دور « الشريف الأول »



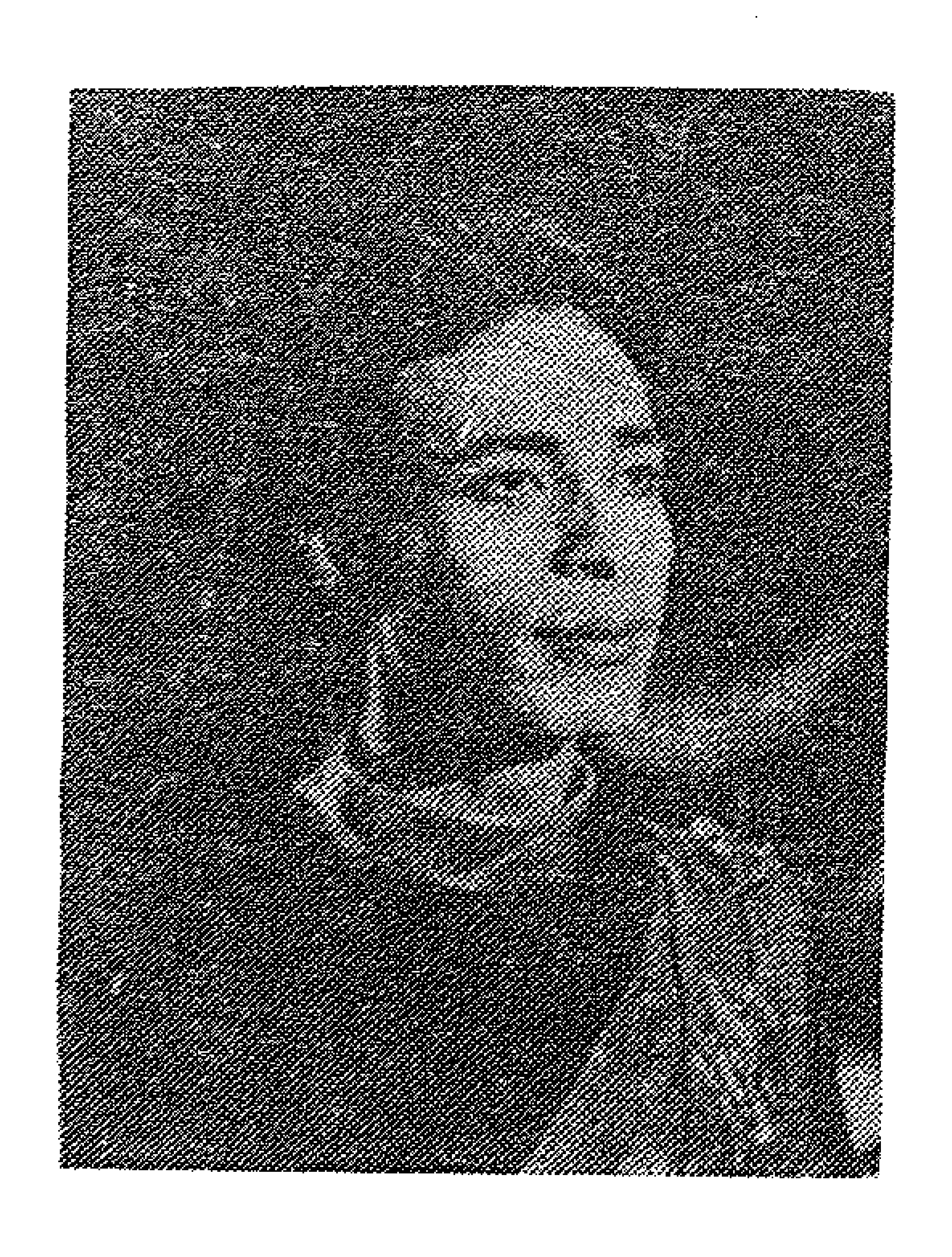
جمال شبل فى دور « الشريف الهرم »



كما أبو ريه فى دور « هليكون »



خليل مرسى في دور « شيريا »



محمود البنا فى دور « سبروك »

- ٥ -

كانت بروفة اليوم فى الثامنة مساء كالعادة وإذ بمكالمة تليفونية من مخرجنا يطلب من مخرجه المنفذ الفنان / ماهر لبيب مراجعة المشهد الأول قبل مجيئة وأنه سيعطى لهم ساعة للمراجعة وسيحضر فى تمام التاسعة وبالفعل قام الفنان / ماهر لبيب بذلك واهتم بالممثلين الذين لم يحضروا من قبل خاصة الفنان / خليل مرسى الذى لم ير هذا التخطيط من قبل .

بعد انتهاء مراجعة هذا المشهد دخل الفنان / أحمد حلاوه واعترض على التسكين وعرض لتاريخه فى التليفزيون والسينما والمسرح الذى قلما أن تقل أدواره فى المسرح عن بطوله ووصف تسكينه فى دور كل مساحته مشهد واحد فقط أنه تقليل لحجمه الفنى وأن من الممكن أن يقبل ذلك فى ضوء ضيف شرف .

- فاتح ممثلنا مخرجه فى هذه النقطة الذى رفض بداية أى ألقاب على الأفيش لأننا جميعا جنود فى هذا العرض لخدمة قائد واحد هو أكاديمية الفنون والذى نهدف من هذا العرض محاولة عقد موازنة فنية مع المسرح المتردى فى الخارج ... أضف على ذلك - والحديث مازال لمخرجنا - أننى أسكن الأدوار وفق حسابات ومفاهيم كثيرة وأنا أعرف الفنان الذى أمامى وأنا إذ استعين بكم فأنى أضمن مسبقا أنكم جميعاً ذات قيمة فنية رفيعة ولولا هذه المكانة لما استعنت بك أو بالآخرين ثم وجدنا أستاذنا يصادر علـى بقية المناقشة ويعلن أسفه لأنه يسمع هذا الكلام وقرر إغلاق المناقشة فوراً

وعلى الفور جلس سعد أردش الذى كان قد احتد فى حواره السابق وبمجرد أن انتبه ليشاهد مشهد سبق تخطيطه وجدته قد تغير بنسبه ١٨٠ درجة وعاد لتبرته الهادئة فى توجيه ممثليه رغم أن الفارق الزمنى يكاد يكون بضعة ثوانى وجلس ليشاهد حركته من موضع الناقد ويعيد ترتيب أوراقه فى الحركة ليزيد من جزئيه أو يقلل من أخرى كما وجدته يمد أو يقصر بعض خطوطه الحركية لوزن المسرح وزاوية الرؤيه وضبط التشكيل بممثليه .

كما كان شديد التوفيق فى وجود السكنات ذلك أن الممثل كان يعطى لنفسه سكته استعداداً لبداية حواره فكان يرفض هذه السكتة لأن وجود السكون أو الصمت حتى ولو كان معلقا لابد أن يكون له تسكين وتوظيف

– ثم قام بعد ذلك بتصميم أحد اللوحات التى لايشترك فيها الفنان نور الشريف ولا الفنانه إلهام شاهين بعد أن طلب من مدير إنتاجه الاتصال بهم تليفونيا لمعرفة أخبارهم إلا أنه لم يجد هذا أو تلك .

– ومع بداية تصميم حركة المشهد وجدته يهتم اهتماما شديداً بالنطق اللغوى ثم قيامه لتمثيل الحركة وحيوية هذا التجسيد ذلك أنه أصر أن يعطى إيقاع الجملة مصحوبة بإيقاعها الحركى ربما لأنه خشى أن تقف الحركة عائقاً فى سبيل تحقيق الأداء المرجو فأراد أن يجرب بنفسه كما عاد لتذكيرهم بالقاعدة أن نتجاوز اللفظ ونصل للمحتوى الداخلى الكامن وراء اللفظ .

فى الحقيقة لم تكن هذه القاعدة خاصة بالممثلين فقط ولكن كانت أيضا قاعدة للتصميم الحركى بمعنى أن الحركة – خاصة فى هذه اللوحة

جعلها أستاذنا تتجاوز المعنى اللفظى وتعبر عن أغوار اللفظ من الداخل ولنتأمل معا تصور للمشهد الثالث فى الفصل الأول وهو مشهد خاص بمؤامرة الأشراف على كاليجولا فنجده يقدم تشكيل عنكبوتى تارة وأخطبوطى تارة ليوحى بجو المؤامرة ولايفتت هذا التشكيل إلا بنداء الحارس أنه شاهد كاليجولا فى حديقة القصر وكأنه يقصد أن أية مؤامرة يستطيع كاليجولا إفسادها بمنتهى البساطه حتى فى غيابه وبمجرد سماع أسمه كما حاول أستاذنا تنبيه ممثله خليل مرسى (شيريا) لكم التهكم الموجود فى كلماته عندما يتحدث عن الامبراطور الفنان .

فى الواقع كان خليل مرسى على قدر كبير من الاجتهاد فى تنفيذ كل أراء وملحوظات مخرجه .

– لعلنا نسوق مثالا للحركة أيضا تجاوز فيه مخرجنا المعنى الأول للفظ ذلك عندما يعترض « شيريا » ظاهريا وأن كان هناك اتفاق فى نهاية المشهد على نية تدمير أو على الأقل تهديد كاليجولا فنجد مخرجنا يرسم حركة دائرية لشيريا وبمجرد مروره بأحد الأشراف يمشى ورائه على نفس الخط وهكذا حتى يكون شيريا والأشراف طابوراً كاملاً يتحرك عل خشبة المسرح .. إن الحركة هنا أبلغ من اللفظ فمن معطياتها مايلي :

١ – شيريا الرأس المدبر والمحرك للمؤامرة .

٢ – القيادة لشيريا والجميع يسلم بذلك ويخضع له .

٣ – بدايه التحرك لابد من أنه تأتى من القائد وليس من القاعدة .

– بعد انتهاء تخطيطه جلس المخرج مع الفنان أحمد حلاوه وفتح الحديث بنفسه ولعله قد شعر بالتوازن النفسى بعد خروجه من جو البروفة

ذلك أن المسرح فى تصورى – ليس فقط يمنح الاتزان للمتفرج فقط ولكن لمبدعه أيضا ولذلك وجدنا أستاذنا يعيد مناقشة ممثله بشكل هاديء وأفضل وعاد يذكره فى أننا تجمعنا من أجل ضرب كل قوانين ومفاهيم المسرح التجارى بشقيه الخاص والعام كما أننا تجمعنا جميعا بعيدا عن أية ذات فردية وإنما نعمل جميعا تحت ذات جماعية هى أكاديمية الفنون .

كما أنه دخل هذه التجربة كمخرج وفق مقاييس علمية تماما ولعل جوهر هذه المقاييس العلمية كانت فى تسكينه للممثل وعندما شعر مخرجنا بأن ممثله أصبح على قدر معقول من الارتياح أنهى المناقشة .

وعاد ليسأل عن بعض الأدار يين الذى يود تكليفهم ببعض المهام حيث استعان بالفنان / حازم شبل « طالب بالدراسات العليا قسم ديكور وجعله مسئول عن حركة الممثل وتشكيله وكل ما يحدث على خشبة المسرح من دخول وخروج ممثليه ويكون بمثابة ذاكرة لتشكيلات ونحت الممثل مع القماش يساعده فى ذلك زميل طالب فى قسم النقد (مرحلة البكالورريوس هو الفنان / محمد حسين .

وأثناء حديث أستاذنا شعر ببعض الفكاهات الخاصة تطلق بين الممثلين (شكل من أشكال التجمعات (شلة) فحذر من أن كل الفكاهات والمشاحنات الخاصة .. تكون خارج البروفة وليس بداخلها وداعبهم بقوله : أنه سيعلمهم آداب المسرح من أول وجديد « كما منع الحديث » فى الصالة أثناء البروفة .

ثم جلس مع مساعديه للوصول إلى اتفاق على كتابة الحركة وفق منهج واحد لتسهيل مهمتهم ولتضييق كم الخلافات بينهم وفضل كتابة الحركة وفق أرقام فى الصفحة البيضاء المقابلة .

وحول هذه البروفة تدون بعض من ملحوظاتنا عليه :

١ - قبل انتهاء البروفة بقليل حضرت الفنانة / إلهام شاهين معتذرة حيث أنها كانت فى تصوير خارجى .

٢ - مرة ثانية وربما ثالثة يتغيب الفنان كما أبو ريه دون إذن وعندما طلبه مدير الانتاج لم يجده .

٣ - مجىء الفنان / جمال شبل شبه حافظ لدوره وطلبه الاستعانة بملقن ربما يقف فى بعض الجمل رغم أنها البروفة الثانية له .

٤ - مجىء الفنان خليل مرسى وقد فرغ دوره فى فيش بمفاتيحه كاملة لتسهيل مهمة الحركة والأداء وهذا يعنى مذاكرة الممثل لدورة أثناء ذلك التفيييش .

- ٦ -

كانت هذه الجلسة من أغرب البروفات التى مر بها العرض حتى هذه اللحظه حيث بدأت بثورة نور الشريف على مدير الانتاج وعدم التزامه بالموعـــد المحدد للبروفة وكانت ثورة مصحوبة باعتذار لمخرجنا / سعد أردش ذلك أن فناننا وبطلنا يأسف على ثورته فى بروفة أستاذه لأن الأمر مستفز من وجهة نظره ونادرا ما يحدث بالخارج فما بالنا بمعقل الفنون جميعها (أكاديمية الفنون) .

تلقى مدير الانتاج الأستاذ / ماهر عبد الهادى ثورة نور الشريف بكل هدوء وامتصها وقدم بعدها اعتذارا رقيقاً ذلك أن الدقائق التى تأخر فيها كان بحجة تأدية فريضة صلاة المغرب ووعدا بألايتكرر ذلك .

في الواقع كان اعتذاره ساحرا أنهى كل الحوارات والعتابات وقرر مخرجنا البدء في البروفة رغم تأخير الفنانين خليل مرسى – على فوزى – أحمد حلاوه – إلهام شاهين إلا أنه توقف بعدما شعر استحاله استكمال البروفة دون هؤلاء وطلب من بقية ممثليه الراحة حتى يحضر باقى الفريق ... ويبدو أن أستاذنا قرر من داخله أن يقف عند نقطة التأخيرات .

حيث طلب منهم وبهدوء الالتزام بموعد البروفة كالالتزام بموعد فتح الستارة فى العروض وذكرهم أنه فى سن لا يسمح بمعاناة وانفعال ويكفى ماراه من معاناة فى المسرح القومى (عند محاولته إخراج مسرحية البترول فى بيتنا – ولم تخرج التجربة إلى النور ... كما نبهم أن الحافز الوحيد للالتزام هو حبهم للعمل وانتمائهم للمكان الذى ينتمى إليه العمل .

وفى هذه اللحظة قرر أن يستغل البروفة فى أشياء أخرى فبدأها بشرح شكل كرسى العرش للفنان / نور الشريف وهنا اقترح عليه الفنان محمود البنا أقتراحا فى تكوين الكرس رفضه باستياء شديد وطلب منه أن يظل فى دائرة عمله فقط . فى الواقع إن سعد أردش عندما رفض أقتراح ممثله لم يرفض من باب عدم الأخذ برأيه ولا من مدخل تفرده بحرية الرأى والتصور ولكنه رفضه من منطلق أن ممثله لم يحسن اختيار اللحظة التى يبدى فيها .

وفى استغلال للبروفة أيضا جلس مخرجنا مع مؤلف الموسيقى د/ جهاد ومصمم الرقصات د/ مايا ليسمع الموسيقى التى كتبها د/جهاد ولاحظ أستاذنا بعض التغيير فى الجمل الموسيقية التى سبق الاتفاق عليها وعلق على ذلك أن المفهوم الأول والجمل السابقة كانت رغم أنها كانت تصورات مبدئية ولكنها وصلت سريعا للهدف تساءل عن تغيير اللون الذى

تم الاتفاق عليه وحاول د/ جهاد إقناعه بأن الإيقاع هنا فى هذه الجزئية شديد وصاخب مع مراعاة أنه وضع جمل موسيقية توحى بنعومة ثعبانية تصحب كذلك الإحساس بالدوخه لشخص يفقد توازنه .

كانت هذه تصورات د/ جهاد ومدخله لمسرحية كاليجولا ألا أن د / مايا رفضت تصوراته المبدئية ذلك أن فكرة الهجوم المسيطرة على القطعة الموسيقية أمر سابق لأوانه لأن هذا الهجوم لا يظهر فى بداية المسرحية

– وشعر مخرجنا بأن المناقشات تتم فى الملامح فقرر الدخول فى مناقشة الجوهر ليتحدث عن الفارق بين المفهومين فهمه هو وفهم مؤلف الموسيقى حيث أن مخرجنا بصدد الطاعون وأهميته فى التفسير وطلبت د / مايا التركيز فى كيفية الوصول إلى عقل كاليجولا من خلال التشكيل والموسيقى فذلك هو همها الأول حيث أن تصورها لهذا الإمبراطور أنه رجل مختل نفسياً .

وعلق مخرجنا أنه يتحاشى الدخول فى دوامات الميلودى وعند سماع القطعة الموسيقية الثانية قاطعها أستاذنا فجاة وداعبه أنه ذهب فى اتجاه مغاير وأنه هنا يلعب دور المخرج فى التفسير حيث أن رؤيته أوركستراليه وهى رؤية تختلف عن مفهوم نص كاليجولا ولكنه يتفق مع جو كيلوباترا مثلا .

وطلب سعد أردش الرجوع إلي الموسيقى القديمة وهذا لايعنى تمسكه بهذه الموسيقى بعينها ولكن فقط بجو هذه الموسيقى خاصة أنها ساعدت على التقاءات فكرية سابقة لنا جميعا وطلب منهما أن يعيدا تنظيم وترتيب أفكارهما وأوراقهما وذلك خارج قاعة البروفة ووعد بلقاء أخر للوصول إلى نتائج وحلول نهائية .

وهكذا شعر مخرجنا باكتمال طاقمه عدا الفنانه إلهام شاهين التى اعتذرت تليفونيا عن بروفة اليوم والغد أيضا لانشغالها بتصوير ليلى ورأي أنه يحب أن يبدأ بمراجعة مشاهد صممت من قبل وقبل أن يمر خمس دقائق فقط أنقطع التيار ليس فقط عن خط واحد بل الخطين اللذين يمدان المسرح .

ولما كانت البداية ببعض الأعطال ظل سوء الحظ يلازم هذه البروفة الذى علق على ذلك أستاذنا ضاحكا بأن هناك سوء حظ قدرى وعناد يلازم هذه التجربة وعلق الفنان نور الشريف مطمئنا أستاذه بأننا أكثر عندا من أي عند .

واضطررنا جميعا أن نجلس على أضواء الشموع لفترة من الوقت وعندما فقد مخرجنا الأمل فى بروفة اليوم وكاد يصرف طاقمه وعاد التيار وسرعان ما طلب مخرجنا من طاقمه تقديم الجزء السابق وكان هذا الجزء من البروفة سريعا مندفقا وأخذ يذكرهم أن الفصل الأول من المسرحية ذو إيقاع سريع ومتلاحق لأنه بداية المؤامرة وبالتالى فلا مكان للعاطفية أو الغنائية فى الأداء وكذلك لامكان للسكتات أو الإيقاع المتباطيء .

وبعد مراجعة الجزء السابق قام بتصميم مشهد جديد وهو المشهد قبل الأخير فى هذا الفصل وقد لاحظت فى تصميمه الحركى لهذا المشهد إغراقه وأهتمامه الشديد بالتفصيلات التى أخذ يحمل هذه التفصيلات مفاهيم دقيقة وأفكار ذكيه نختار لذلك مثالا :

الأول : عندما يتصور سعد أردش كاليجولا يدير كرسيه وكأنه يلعب بالكرة الأرضيه وذلك عندما يتحدث كاليجولا عن العالم ، فيستغل هذه الجمل لوضع هذه التفصيلة لتكون كمعادل مرئى للكرة الأرضية .

الثانى : كانت هناك جملة لكاليجولا يرفض فيها سيزونيا فى نصف جملته الأولى بينما يرجو ألا تتركه فى نصف الجملة الثانية .

كاليجولا : أتركينى يا سيزونيا ... ولكن أمكثى بجوارى ، وشعر الفنان نور الشريف أنه يرفض سيزونيا بيديه (يبعدها) وكذلك يعود ليلاحقها بيديه أيضا وكان لمخرجنا تصور آخرحيث توافق تصوره مع الجزء الأول لتصور بطله للجمله بينما النصف الثانى فتصوره على هيئة رجاء عبر عنه بإشارة فى الهواء من كاليجولا لسيزونيا يرجوها فيها ألا تتركه .

- ملاحظات حول البروفة :

- يجب أن نشير إلي الواقع المتردى الذي أخذ يزحف إلى كل الأماكن وكل الأشياء حيث يصل إلى الإبداع فبينما كان مخرجنا يركز فى إبداعه كان عينه على عمال وموظفى قاعة سيد درويش والذين ذكروه بالكلام أو بالنظرات بتأخر الوقت فما كان منه سوى أن أعتذر لهم بحجة انقطاع التيار كما وعدهم أن مواصلاتهم هذه الليلة على حسابه شخصيا .

- طلب المخرج من ممثليه فى نهاية البروفة الالتزام بالمواعيد حتى ينتهى من الجزء الأول هذا الأسبوع .

- حضر الفنان كمال أبو ريه وذلك بعد أن اتصل بالمخرج تليفونيا وبلور له اعتذاراً ذلك أنه مشغول بتصوير يمنعه من الحضور ووعد بحضور هذه البروفة ووفى بوعده ... تقبل مخرجنا الأعتذار وعلق على ذلك لطاقمه بأن ممثله الاستثناء الوحيد للتأخير لانشغاله بعمل كان قد سبق الأتفاق عليه لأننا لسنا ضد أحد ولكن شرط ألا تقبلوا عملا يتعارض مع عملنا لأن

الأفضلية والأولوية بأسبقية التعاقد وأهمية الانتماء خاصة أن العرف جري أن الفنان يرتب مواعيده طبقا لارتباطاته القديمة والسابقة .

- ٧ -

قبل أن تتم الطقوس الأولية لهذه البروفة أستأذن سعد أردش طاقمه في إجراء حديث إذاعى سريع كان قد جاء لتهنئة مخرجنا بحصوله على جائزة الدولة التقديرية ولكنه استغل الحديث ليقدم تجربته الأكاديمية والتى قدمها على أنها تهدف لتحقيق توازن فنى وفلسفى وتحدث الفنان نور الشريف عن أستاذه الذى لم يتعلم على يده فى قاعات الدرس فقط بل تعلم منه فى كل دروب الحياة ويتذكر عندما ألحقه مع مجموعة زملائه بالمسرح العسكرى وعندما يشعر بأية مضايقات كان سباقا لحلها .

ثم تحدث نور الشريف عن أحلامه فى تحقيق وتجسيد شخصيات مسرحية شهيرة قبل كاليجولا كذلك كان هناك استفاده مستتره فى هذه التجربة عبر تواصل الأجيال خاصة مع الجيل الجديد الذى يراه الفنان نور الشريف أكثر ثقافه وتطوراً بل أكثر موهبه بحكم سُنة الحياه وتطورها كما أعلن فناننا أنه يستفيد من المناقشات الجانبية بين المجموعة فى أوقات الراحة

- وتحدثت د / مايا سليم عن الفرق بين الأداء اللفظى الذى يخاطب الأذن والعقل بينما الباليه يخاطب الإحساس والوجدان وعلق أستاذنا على هذا التحديد العلمى بأن هذا التوحد والتكامل الذى فرضته رؤيته الإخراجية للنص سيخدم بالتأكيد تفسيره لمسرحية كاليجولا .

وكالعاده سُئل مخرجنا عن اختياره للفنان نور الشريف والفنانه إلهام شاهين وكالعاده أيضا تحدث أستاذنا عن أسبابه وهذه المره أضاف أن أهم ما

ما يميز طاقمه أنه لا يوجد به سمه الطبقية أو الفئوية وقام بعرض مجموعة ممثلين والمشاركين فى العمل من رؤية تشكيليه - مصمم رقصات - موسيقى وللأسف وكالعاده تناسى أو تجاهل عنصر الرؤية النقدية .

بعد ذلك تحدث الفنان / نور الشريف عن الجمهور الذي وصفه بأنه مازال بخير ويملك الوعى الذى يفرق بين الصالح والغير صالح وضرب أمثله بعروض سهرة مع الضحك ... الملك هو الملك ..العسل عسل والبصل بصل شرط أن تكون التذكرة فى متناول الجميع ووافق مخرجنا بطله على ذلك وطلب من الدولة أن تدعم الثقافة كدعمها للمواصلات والإسكان لأن تشكيل الوجدان هو واجبها لأن ذلك يعنى تدعيمها لرغيف العيش المعنوى كما طلب الفنان نور الشريف بضرورة إعادة النظر فى تغيير خطه المسرح ولوائحها المادية والتخطيطية وطالب مخرجنا ضرورة أن تكشف الدولة عن نواياها بالنسبه للجرعات الثقافية المطلوبة وهل مطلوب ترويج الثقافة أو تحجيمها كما لابد أن تستعرض الدوله وبوضوح نوع وتحديد الفكر الذى أعتنقته ثم تحدث د/ جهاد عن أحد أحلامه فى هذه المسرحية وأن موسيقاه حتى هذه اللحظة لم تصل للمخرج بعد ولكن سيحاول أن تتضافر موسيقاه مع تشكيل ورؤية (سعد أردش) وتوافق ذلك مع تفسيره للطاعون .

ثم طرح مخرجنا أن يتقدم أحد الشباب ليعبر عن بقية جيله وطلب من مجموعته اختيار أحد الأشخاص ورشحوا لذلك الفنان خليل مرسى والفنان محمد الدسوقى وقدمهم الفنان نور الشريف ... وتحدث الأول عن دوره شيريا ذلك الرأس المدبر للمؤمرات ضد كاليجولا ... كما تحدث الثانى عن دوره كأحد الأشراف وأحد المتآمرين على كاليجولا ... ثم قدم الفنان

نور الشريف شكره للفنان / جمال شبل الذى تحدث عن قبول دوره كأحد الأشراف الذى يؤنثه ولا يعترف برجولته وعلق على أن الحب يلغى مساحة الدور ويكفى أن أشارك الحديث لفنانا فى عرض نظيف أنتجته أكاديمية الفنون ويكفى أن ومخرجنا هو الفنان سعد أردش وعلق على ذلك نور الشريف أنه ليس هناك دور كبير وآخر صغير بينما هناك ممثل كبير وممثل صغير ثم أخذ سعد أردش في تقديم فريقه وقدم الفنان ماهر لبيب أحد ممثليه واختياره كمخرج منفذ إلى جانب عمله كممثل وقدم مؤهلاته العلمية كذلك الفنان على فوز ى والذى يعمل حاليا كأستاذ فى الأكاديمية نفس الأمر بالنسبة للفنان عثمان الحمامصى .

ثم عقب على ذلك وصور المناخ العلمى الذى دائما ما يبدأ بعلاقة التلميذ والأستاذ ثم غالبا ما تتحول إلى علاقات زماله فى الوسط . والعلم ولعلنا نتفق جميعا أن هذا المناخ العلمى كاد أن يختفى تماما من حياتنا وخاصة العملية الأمر الذى يتوافر وتتحقق فى هذا العرض .

بعد انتهاء الحديث الذى عمدت أن أنقل محتواه ذلك أنه حديث إذاعى وليس صحفى وقد لا يوثق .

بدأ سعد أردش الدخول فى جو البروفة فورا وبدأ يخطط للمشاهد الأولى فى الفصل الثانى وبدأ فى تفسيره للوجه الذى سينطبع بالتأكيد على الأداء أن هذه اللوحة ستعطى احساسا بالثورة أو أن الثورة ستقوم بعد هذه اللوحه مباشرة رغم عدم حدوثه بالطبع وقد خطط مخرجنا المشهد حول منضده تستغل فى البداية لإدارة المؤتمر والمؤامرة ثم تتحول بعد قليل إلي ترابيزة أكل وهكذا مارس مخرجنا هوايته أن يرسم حركة تعطى معنى مبدئى

وسطحى ثم تتحول الحركة وتعطى دلالات مغايره للمعنى الأول وهكذا نوع في وظيفة الأكسسوار .. ولعل نموذج المائدة خير مثال فى هذه المشهد وقد سبق التركيز على تنوع وظائف الكرسى فى الفصل الأول .

وأخذ مخرجنا يصف لهم بقية الشكل المسرحى لاكتمال حالة التعايش فسوف يوضع على المائدة مجموعة من السيوف والخناجر سيتعامل معها الممثل عند توصيفة لكاليجولا حيث يصفة أحدهم بأن مستهتر ... الثانى يصفه جبان - الثالث مهرج - الرابع عاجز وطلب منهم أن يؤدى هذا التوصيف بانفعال متدرج يصل إلي أقصاه كما ذكرهم بأن هناك شبكه من القماش فوق المنضدة على هيئة نصف دائرة ويراعى فى الأداء تعامل الممثل مع هذه الأقمشة .

كما رسم لهم حركة منفردة لحظة أن يتذكر كل منهما جرحه مع كاليجولا إلا أن التجمع والعودة إلي التشكيل سرعان ما تعود عندما يجتمعوا جميعا على قرار موت كاليجولا .

وفى المشهد الثانى من هذا الفصل نجد اللوحة تعبر دراميا عن اتحاد الأشراف وإعطاء القياده لشيريا ولم تكن خطوط مخرجنا بعيده عن هذا المفهوم ومازال يمارس هوايته فى إعطاء معنى مغاير للحركة التى يقصدها ففي البداية يرفض شيريا تجمعهم ويطلب راحته فى بيته وسرعان ما يتجمعوا حوله وهو يجلس على رأس منضدة ويخطط لهم مخرجنا حركة توحى بتسليمهم برأية وقيادية ويستزيد من ذلك المفهوم عندما يجمعهم حوله ويقف فوق المائد يخطب فيهم كزعيم وهم يأكدوا مبايعته ويشهدوا ببصيرته للأمور .

لعلنا فى هذه اللوحة نستشعر أن سعد أردش يعمل على تشغيل الجهاز العصبي بشكل دائم حتى فى اللحظات التى يخرج فيها ممثله خارج خشبة المسرح فيتم إدخالهم أو خروجهم على عدات بعينها تساعد علي إيقاع موسيقى متوافق وعلى ذلك فالممثل إذن يتابع عمله حتى وهو فى الكواليس فلا راحة هنا للممثل وأجهزته أى لا توجد لحظة استرخاء للجهاز العصبي للممثل حتى ولو كان لا يمثل .

- فى نهاية المشهد الرابع من هذا الفصل راح ينظم معالم المؤامرة وكيفية إجهاضها من ناحية كاليجولا حيث تجمع الأشراف وقلب المنضدة فى حركة ثوريه وغلف أستاذنا اللحظة بتصور الموسيقى والتشكيل بالنسبة للباليه وعلق نور الشريف أن البالية ربما يفسد إحساس كاليجولا بالمؤامرة وقد يفسد إحساسه هو كممثل بالمؤامرة بينما رأى المخرج أن دخوله سيتم مع البالية وبمجرد دخوله راح كاليجولا يتفقد الأشراف فى محاولة لتفكيكهم ساخرا من ثورتهم مجهضا إياها كما نصح ممثليه بظهور الجبن الشديد كما تحدث لمصممه أستعراضاته أن تعمل بلا قيد على إبداعها وخيالها وأنه من الممكن أن يعيد ترتيب ممثليه طبقا لتصوراتها وتصميمها .

- لقد كان الإحساس والفهم المسيطر على المشهد هو فهم كاليجولا لمؤامراتهم وقد عبر عن ذلك المخرج بحركة مستديرة واسعة لفت كل الحاشية (مجموعة الأشراف وقطع هذه الخطوط المستديرة بحركات اعتراضيه عبرت عن أعتراض الأشراف على حديث كاليجولا الذى ينوى الإطاحة بهم وبمناصبهم فيحركهم أستاذنا بحركة متوازية بلغة الشطرنج حيث يأخذ كل شخص مكان الآخر فى حركة اعتراض لحظية لا تدوم .

نفس الحركة الجماعية نراها عند ما يهدد كاليجولا أشرافه بالسوط أثناء حديثه مع سيزونيا حيث يتحركوا جميعا لتوضيب المكان وتنظيف المائدة ، واختيار مكان مناسب لها ويعملوا بأيديهم علي تجهيزها وتجهيز الطعام عليها لكاليجولا كل ذلك أثناء الحديث التالى بين كاليجولا وهليكون :

كاليجولا : هيا شيئاً من العناية وعليكم على الأخص بالمنهج السليم .. نعم المنهج (لهليكون) يبدو أنهم فقدوا القدرة على استعمال أيديهم .

هليكون : فى الحقيقة أنهم لم يملكوا أبدا هذا القدرة ... اللهم إلا فب الضرب أو فى الأمر وكل ما يلزمنا أن نصبر عليهم إننا نحتاج ليوم واحد لنضع شريفا .. ولكننا نحتاج لعشر سنوات لنضع عاملا .

كاليجولا : أخشى أننا نحتاج لعشرين سنة لكى نضع من أحد الشيوخ عاملا .

هليكون : مع هذا فسوف ينجحون أي أنهم موهبون ... إن العبودية تلائمهم (أحد الشيوخ ينظف) أنظر .. بدءوا .. يعرقون .. هذه خطوة .

كاليجولا : حسن علينا ألا نطلب منهم أكثر مما قدموه من عمل وعلى ذكر العدالة علينا أن نسرع – لأنهم في انتظارى لتنفيذ حكم الإعدام ومن حسن حظ روفيوس أن الجوع لايمهلنى روفيوس هو اسم الفارس الذى حكمت بإعدامه .... ألا تسألوننى لم حكمت عليه بالإعدام ..جميل أرى أنكم أصبحتم أذكياء وأصبحتم تظنون أنه لا ضرورة لأن يرتكب المرء وزراً كيما يستحق الإعدام .

ثم يدخل كاليجولا وسطهم فى حالة من الرضا لرضوخهم الشديد ... إن مخرجنا سرعان مايخطط خطوطا فردية خشنة ساخرة ولعل نموذج حديثه مع موسيوس عندما يستشعر سخطه على الأمبراطور فيصارحه بذلك بحركة شديدة الخشونه ولعل هذه الحركات المنفرده تتشكل طبقا لحتمية دخوله فى دوامات شخصياته .

– ويعهد سعد أردش لمصمم استعراضاته بتصميم حركة شبه آليه للمجموعة وكأنهم دمى مما يثير سخرية وضحك كاليجولا وسيزونيا الذى يزيد من كم السخرية عندما يقتنص زوجه « موسيوس » أحد أشرافه أمامه وأمام مجموعة الأشراف ثم قام بعرض للجزء الذى تم تخطيطه ليشاهده مهندس الديكور ومصمم رقصاته ومؤلف الموسيقى ليكون أمامهم واقع حى يعبر عن التصورات النظرية والتى ترجمت إلى واقع عملى يساعد بالضرورة تصوراتهم النظرية حتى تتحول هى الأخرى إلي واقع عملى .

– ومع الإعادة اختلفت معه د / مايا فى نهاية الفصل الأول حول التشكيل المصاحب لكاليجولا وهذه نقطة سبق عرضها عندما توحى الحركة بمعنى سرعان ما ينكشف معنى مغاير ربما مناقضة للمعنى الأول وهذا ما توقفت عنده د / مايا سليم حيث أن الحركة المرسومه توحى بهجوم الأشراف على كاليجولا فوضح لها مقصده من تجمعهم حوله يفسر كأعوان له ... فهذه اللحظة بالنسبة لكاليجولا لحظة التأليه ..ولحظة موافقتهم على هذا التأليه لذلك يكون وقوفه فوق الكرسى وهو ينطق اسمه وهو يرددونه كذلك .

– بعد انتهاء تلك البروفة الثرية صاحبت مخرجنا فى تلك الجلسه التى شملته ومصمم الرقصات ومؤلف الموسيقى وبدأت بسماع قطعة

موسيقية وافق على أثرها على اللون المختار واتفق أيضا مع د/ مايا على ضرورة وجود حركة في الموسيقى ورغم أن التعديلات فى الموسيقى إلا أن الأتفاق على الصيغة الموسيقية مكسب طيب فى بداية الجلسة .

– كانت د ./ مايا سعيده لهذا الاتفاق وراحت تشرح وجهة نظرها ومدخلها إلى كاليجولا سيكون عبر « دورزيلا » التى لا تظهر على خشبة المسرح ذلك النص يبدأ بعد موتها وسوف تستحضر عن طريق البالية وسوف يستعرض أيضا علاقة كاليجولا بدورزيللا كذلك استعراض الوباء الذى بدأ يسيطر على كاليجولا ثم استعراض علاقتة بسيزونيا ومحاولة إقامة علاقة ودون جدوى .

– وشرحت د/ مايا أول تابلوه لها سيظهر صراع فى الحوار وستقوم هى بمعادل لذلك الصراع حيث سقوط الحاشية سيعطى إحساساً بسقوط الدول ووافق عل التفسير ، وظلت ملحوظته للدكتور « جهاد » بأهمية الحركة وحاول أن يفهمه أنه لاخلاف على أن الموسيقى ذات فيمة فنية ، ولكن تذكر أنك يجب أن تمسك العصى من النصف حيث لابد من توفيق بين القيمة الفنية للموسيقى مع قيمة التعبير الحركى للبالية هذه واحدة .. الثانية لابد أن تضع فى ذهنك قيمة أخرى تعبيرية تخدم لغة الدراما وعلى ذلك فلابد وهذه مهمتك أن تأتى بالمصالحة بين الشكل الذى يهمك وعالم الدراما الذى يهمنى وإذا كان لابد أن تضحى بأحدهما فإنك مضطر لامحال أن تضحى بالجزء الخاص بك وهو الشكل وإذا استطعت أن تتوازن وهنا تكمن براعتك فسيصبح الإنتاج عظيماً وذا قيمة فنية هائلة ... لأنه لابد أن تنتهى اللوحة بشكل عالى وتبدأ الأخرى عالية أيضا وبقدر الإمكان

لانفع فى التكرار إلا إذا كانت الاستعراضات سوف توظف ذلك التكرار فى الحركة وأجمعا الأثنان الموسيقى والرقصات أنه لن يوجد تكرار ألا فى الحالات القصوي .

– ثم اقترح المخرج : أن هذا اللون (السودوى) الذى تم الاتفاق عليه ربما تطلب آلات معينة صارحة بخواطره تجاه الآلات الموسيقية حيث تخيل آلات يعينها منها النحاسية – الوتريات الغليظة ، وعلق د / جهاد على ذلك أن الآلات النحاسية ربما أعطت إحساس بالفخامه وهنا حدد سعد أردش مطلبه في آلات نحاسية غليظة فستعطى إحساس بالرعب مثل (الكورنو) مثلا وإذا ما توصلنا إلي تيمه موسيقة رئيسية تعبر بها عن الطاعون تعرف بهذه الآلة وقرر أن ذلك مجرد تصورات لتنشيط الذهن لأنى لست متخصصا بالطبع في الموسيقى .

وسمع د / جهاد عن تساؤله عن نهاية الفصل الأول حيث ينص المؤلف على مرور ثلاث سنوات حيث أن هذه الفترة الزمنية ستكون نقله مصممه على موسيقى وتشكيل بالممثلين والباليه دون حركة وهو تشكيل سيوحى بالطاعون وطلب المخرج أن تكون هذه الفقرة (ستون ثانية) هى عمرها الزمنى ورأى د / جهاد أن دقيقة زمن كبير موسيقيا دون حركة تقطع وتقلل من حجم الزمن ، فرد عليه أنه ينوى التقطيع على تشكيلاته عبر عنصر الإضاءة الذى سيقلل من حجم الإحساس بالدقيقة .

– كما كانت نفس المخاوف فى حجم زمن الموسيقى عند بداية احتكاك كاليجولا بالإشراف والإشارة لهم أن يثبتوا في أماكنهم حيث غلفت هذه اللحظة بالموسيقى واقترح د / جهاد على ألا تزيد هذه الجزئية

موسيقيا عن ربع دقيقة ولكن المخرج تمسك برأية أن يكون دقيقة كاملة وقال إنه يضع فى اعتباره أخذ جزء من الموسيقى لتغليف وتأكيد الحركة وجزء آخر سيدخل بالكلام عليه ويصبح خلفية للحوار ولا تفكر أو ترهق نفسك أو تفكيرك فى ذلك خاصة أن هذه الجزئية فى خارج مهمتك وتقع فى المقام الأول على عاتق المخرج ... فقط جند تفكيرك فى همك الأكبر فى تصوير اللحظة المناسبة لظهوره الذى يساوى الطاعون ..أعطنى الإحساس بأن الطاعون فى هذه اللحظة - قد دخل على الشخصيات .

- وبعد انتهاء المناقشة وعد د / جهاد بجلسة فى الغد يسلم فيها جزء من الموسيقى بعد أن تكون قد حملت ملامحها النهائية لتبدأ على أثرها تصميمات د / مايا سليم .





بدأ مخرجنا البروفة بتفسيره الحركى لموسيوس بعد اغتصاب زوجته أمام عينيه حيث رسم له حركة منفردة ينسلخ بها عن المجموع وعند تنفيذ الخط الحركى يتوقف المخرج عن صورة التعبير الذى لم يراعيه بداية ممثله الفنان على حمدى ، وأخذ يشرح له أن هذه اللحظة تعنى أن الدنيا كلها تضغط عليك وعليه فخطواتك وتعبيراتك منكسرة تعانى القهر وانعدام الكرامه وهذه هى سيمفونيه مشاعرك التى تدق فى هذه اللحظة .. كما كانت حركته تجاه المتفرج فى محاولة لتحميله المسؤليه وأثناء هذه الحركة كان يعادلها مخرجنا بحركة موازية بدون حوار لشيريا فى عمق المسرح ... وعندما تكسر سيزوينا هذه اللحظة الإنسانية ظاهريا بينما المعنى الداخلى هو زيادة جرعة الإهانة وتجاهل ما حدث حتى شعور الغيرة لاينتابها ويساعدها على ذلك مجموعة الأشراف وهنا حاول المخرج أن يشرح لهم التناقض الكامل فى هذه اللوحة مع ماسبقها من لوحة أعلنت السخط والتآمر على كاليجولا .. وتحول الأشراف بنسبة ١٨٠ درجة حيث يمجدون كاليجولا وحكمته وقدرته وفى ذلك نتاج واضح لاستيعاب الدرس الذى لقنه لهم كاليجولا .

فى لحظة من اللحظات يطلب مخرجنا من ممثله الفنان / جمال شبل الشريف الهرم إطلاق ضحكة تهكمية على حديث سيزونيا ، ويطلب من ممثله أن يجتهد لمعرفة أسباب أخرى لضحكته غير السخرية .

لعل المخرج بدأ هذه البروفة وهو يدخل فى ثياب الناقد أكثر من المخرج حيث يغريه ويستغرفه تحليل اللوحة وأبعادها وأهدافها الدرامية ثم لعبه دور المراجع اللغوى وإن كان بشكل عفوى دون أن يشعر .. نفس النبرة الساخرة

تستمر فى عودة كاليجولا بزوجة موسيوس .. تلك السخرية التى تستفز موسيوس هذا الاستفزاز فيجعله يأخذ قراراً بالهجوم على كاليجولا لحظة خروجه ،.. وعند تنفيذ القرار توقفه زوجته فينظر لها فى بؤس ويتخلص منها ومن ثورته فى آن واحد وقد عاد لانكساره .. هذه هى القراءات والدلالات الأولى للخطوط الحركية مصحوبه بالاداء التمثيلى الذى صممه وغرسه سعد أردش فى ممثليه .

وعند عودة كاليجولا ليتحدث عن المجاعة التى تنتظر الجميع غداً فإننا نجد مخرجنا يصمم له خطوطا تجعله يمر بين حاشيته مخترقهم من النصف وهنا يحيط أستاذنا كاليجولا بمجموعة أشراف فى محاولة لإطلاق عنان ممثله فى العبث بحاشيته وعندما نفذ ممثله الفنان / نور الشريف كانت بمثابة خطوط وسط المجموعة وطالبه أستاذنا بتعميق خياله ونشط هذا الخيال بجملة قال له محتواها (إنك يجب أن تتعامل معهم كحشرات ولك حرية العبث بهذه المجموعة) وهنا كانت الحركة ساخرة مع الشريف الهرم ... شديده العنف مع آخر يشد شعر الثالث ... يعبث بالباقى .. كل ذلك فى تشكيل وسط المسرح ووسط حراسة هليكون وشيريا حيث يقف أحدهما فى أقصى اليمين والآخر في أقصى اليسار .

يبدو المنظر المسرحى غاية فى الإبداع عبر التشكيل بالممثل وتوزيعه على مساحات الفراغ بينما يكاد يختفى كتل الديكور اللهم إلا المائدة متعددة الوظائف .

ويكمل المخرج بقية مونولوج كاليجولا وعبثه بشخصياته وذلك بتجمعهم حول المائدة ثم يقف عليها (وظيفة أخري يضيفها لقطعة ديكوره

«المائدة» ، وهى استخدامها كمنبر ثم يقفز على الأرض فى قمة تتويج إذلال موسيوس حيث يضع قدميه على كتفه ويطلب منهم الانصراف بينما يبقى على بعض أشرافه ميريا ليبدوس أكفافيوس إلي جانب سيزونيا وشيريا وهليكون) فإننا نجد المخرج يخطط الاجتماع مع كاليجولا حول المنضده التى سرعان ما يتسلقها ويجلس فى وسطها ويحيط مجموعته فى مواجهته وقد أعطوا ظهورهم للمتفرج وهو يسترسل وسطهم حتى يداعبه النوم فينام بينهم على المائدة ويترك لسيزونيا مهمة شرح مشروعه . لعل هذا التخطيط الحركى يتضح منه مايلى :

تنوع جديد يقدمه المخرج فى توظيف المائدة حيث يتم تحويلها إلى سرير . أنه ليس فقط مبتكر دخول وخروج ممثليه عبر كواليسه الخاصة ولكنه أيضا يلغى الشخصية ووجودها وهى تقف عل خشبة المسرح حيث يجعل كاليجولا يخرج من المشهد بنعومة وهو إلغاء يكاد يذكرنا بخصائص المسرح فى الشرق الأقصى حيث إلغاء . الممثل يتم عبر إيماءة أو حركة بسيطة رغم وجوده على خشبة المسرح .

مازال مخرجنا يمارس هوايته فى تصنيع حركة ذات أبعاد جمالية وهوباختصار المنهج الذى يتبعه مخرجنا فى نسج حركة جمالية ذات تشكيلات شديدة التعقيد .. هذه التشكيلات بنيت بالدرجة الأولى على بعد فكرى وفلسفى مغلف بالمنطق الدرامى المطروح فى سطور النص .

فى بعض الأحيان كان ينتاب المخرج فى تشكيلاته بعض الشكوك فى زوايا الرؤيا فربما لاتتحقق بالمعنى الذى يتخيله لأن مثل هذه الأمور يثق فى حسمها عندما يشاهد عرضه من الصالة ويجلس مكان المتفرج وهى مرحلة

جديدة فينقل جلسته من خشبة المسرح إلى الصالة متقمصا دوراً جديدا كمتفرج .

بعد ذلك طلب المخرج من طاقمه الفنى أن يعيد تخطيط الجزء الأول كاملا ليتابع الآداء التمثيلي وأختيار طبقة الصوت والانفعال وبالفعل وجه أولى ملحوظاته للفنان على فوزى الذى حدد له أن أمامه عقبه في الآداء عندما طالب ممثله أن يتدرج في الانفعال أو يبالغ في الأنفعال وكذلك طبقته الصوتية وتدرجها بشكل هرمى ذلك أن الممثل الذى يستلم منه مفتاحه هو الفنان / خليل مرسى وهو ممثل يتمتع بصوت معدنى رخو مساحته عريضة وجهور ، ولذا التسليم والتسلم لابد أن يكون أكثر جهدا فى استخدامه لصوته .

- كما علق المخرج على أداء ممثليه عندما يحيطون كاليجولا وهو ينام وسطهم إلا أن الأداء هنا شديد الجدية كما لو كنا نناقش وبحق أهم أمور الدولة فى حين أن المناقشة كانت حوار حول بيت من الدعارة تم بناؤه .

فى الواقع أن هذا المشهد يحمل تناقضه فى داخله حيث الحركه المرسومة شديدة السخرية والهزلية بينما الأداء شديد الجدية والعظمة بعيد كل البعد عن أي هزل .

- فى نهاية البروفة علق أستاذنا على الحركة المرسومة ذلك إنها نابعة من أداء أو شكل أداء يتخيله هو .. وعلى ذلك فهو يتسائل هل بعد الحركة نقوم بعمل بروفات ترابيزة مره أخري أو هناك اقتراح آخر هو درس ومذاكرة الأداء مع بروفات الحركة ... ورحب بهذا الرأى طاقمه وعلق على ذلك نور الشريف إن مراجعة الأداء مع الحركة سيسهل عملية الحفظ ووافق

مخرجنا على ذلك وطالبهم أن نجلس على النص لمذاكرته والوصول إلى معانى الألفاظ (القاعدة) ومن داخل هذه المعانى سنصل إلى الأداء وذكرهم بقاعدة التقطيع ألا وهى الجملة تنتهى بانتهاء المعنى .

هنا أطاح مخرجنا رأسه إلى الواء وتنهد وكأنه شعر حجم المهام وكثرتها التى تنتظر وبالفعل قال إن ما تم إنجازه حتى هذه اللحظة مجرد إطار فقط والجهد كل الجهد فى كيفية مليء هذا الإطار .

ومع انتهاء البروفة فاتح الفنان / نور الشريف مخرجه فى مخاوفه أن يكون البالية منفصل عن العرض لأن هذه هى عادة العروض المصرية عامة رغم جمال البالية وتشكيلاته إلا أنه يكاد لا يصنع هارمونى مع العرض وعناصره و، طمأنه مخرجنا على ذلك لدرجة أنه ترك مناطق دخول وخروج البالية على ممثليه لمصممة رقصاته كما طلب منها أن تصمم حركة ممثليه لحظة دخول البالية ليكون المنهج الحركى واحد وحتى يظهر النسيج واحد ليتم التداخل والهارمونى بين البالية والأداء التمثيلي .

- ٩ -

كنت قد حضرت قبل موعد البروفة بساعة لألتقى مع د/ مايا سليم ود/جهاد لفهم مساراتهما فى العمل وكذلك مناقشة تفسيرهما كانت هذه الجلسة هى الثانية بالنسبة لى وكانت تتميز د / مايا باسهاب وقدرة على دخول مناقشات مطوله تدخل فيها دفاعا عن آرائها وكانت لديها قدرة غريبه على ترجمة أى صوت تسمعه إلى حركة فورية إنطباعية طبقا لايقاعات والرتم المصاحبان للصوت .. كما كان د/ جهاد ذا صدر واسع يتقبل المناقشة بصدر رحب كان يقبل أن يصل إلي أقرب المفاهيم ويصمم

مـوسيقاه ثم يدير حولها مناقشة ولم يكن يمانع فى تغييرها أو تعديلها بل كان يصغى جيدا ويسمع جيداً ويبدع الشكل ممتاز على مفاهيم ومناقشته السابقة .

– بدأت د / مـايا بجـزئيـة الموسيـقي لحظة تغليف بكاء الأشـراف ، فاعترضت على القطعة التى ألفـهـا د/ جهـاد وكـان تعليقـهـا على ذلك أن القطعة الموسيقية تصلح لبكاء النساء وليس بكاء الرجال كما طلبت التنويع فى حدة وغلظة الصوت لتنوع أعمـارهم وهنا ذكرها د/جهـاد إن الجـمـيع يضحكون فى وقت واحد ومع ذلك لا يمنع طلب د/ مايا .. هكذا علقت د/ مـايا وطلبت منه أن تخـرج من الجـو الأكـاديمى فى قـواعـد الموسيـقى وطلبت منه موسيقى تجرح الأذن ذلك لأن قلبهم مجروح وروحهم كذلك

– فى الحقيقة كان مخرجنا يوافق مصـممة استعراضاته على تفسيرها ولكنه اختلف معـهـا فى جزئية بكاء الأشراف ذلك أن المطلوب أن نسخر منهم وأن نمنع توحد المتفرج معهم فليكن البكاء ولكن بشكل كوميدى حتى يقف حائل فى سبيل التوحد لأنه لابد لنا من موقف دون أن نتعاطف معهم بل المطلوب السخرية منهم .

كانت استجابات د / جهاد فورية وسريعة التحضير وكاد يعزف ويرد بموسيقـاه فوراً على المفـاهيم التى وصلت له ، ساعده على ذلك جلوسه على البيانو . وكـانت د/ مايا تشعر أن كـاليجولا يبكى من الداخل وعلى ذلك فـالموسيـقى المصـاحبة بكاء وصراخ ، حتى تصورها للحظة ضحك الأشراف بناء على أمـر كـاليـجـولا كـان يجب أن تجىء بكاء ذلك أننا سندخل بالموسيقي لقلوبهم وهى لحظة حزن ، حيث يجب تجاوز المعنى الأول وهو الضحك لأنه معنى ظاهرى يضحكون وهم تعسون ولذلك كان من السهل التوفيق بين الرأي الخاص بمخرجنا ومصـممة استعرضاته .

-كثير ما كانت د / مايا ترفض الميلودى لأن الأهم الرتم لأن ذلك سيساعدها فى الحركة لأن الميلودى من الممكن أن يصلح لسيزونيا بينما لا يصلح مثلا للجنود لأن المطلوب هو الرقم المناسب والأكثر رجولة وخشونة من حيث الإحساس لأنها تتخيل حركتهم كأنهم يقفزون وصدورهم تتخبط فى بعضهم .. وأخذت تذكر د/جهاد بأنه لايوجد « قفلة » لأننا هنا أكسسوار مرئى ومسموع فى المسرحية وهى أيضا تعبيراتها .

إلا إننى بعد قليل اختلفت مع د/ مايا حو ل تفسيرها لدور يزيللا التى فسرتها علي أنها ملاك وناقشت اللفظ معها حيث أن دور يزيللا كانت تمثل علاقة محرمة وحب محرم ردت تفسيرها إلي درجة التوازن التى كان فيها كاليجولا أثناء حياتها وأن حياته لم تهتز إلا بموتها ليس فقط لأنه يحبها ولكن أيضا لأنه شاهد الحقيقة الوحيدة المؤكدة (الموت) .

واضح من اختلاف المهنة والتفكير أن د/ مايا تهتم بالمعالم الفلسفية أكثر من المعالم السياسيه بينما كان مخرجنا على عكس ذلك تماما واهتم بالدرجة الأولى بتفسيره السياسى وجعل العالم الفلسفى يأتى على الدرجة الثانية من سلم اهتماماته ولعل اختلاف وتفكير ناتج عن طبيعة تخصص كلا الاثنين فقد قدر على المخرج ألا يكون عمله إمتاعاً أو تطهيرا فقط بل قدر له أن يعمل على قدر من الوعى أيضا من خلال الإطار المطروح سوء أكان هذا الإطار سياسى أو اجتماعى أو اقتصادى وبالمصادفة كان الأهتمام هنا فى العمل سياسى فكانت قضية مخرجنا التى تشكلت عبر اهتمامه الشديد بالسياسة ونشر الوعى فيها .

- بقى فقط أن أشير إلي إهم ملاحظاتى فى هذا الجلسة حيث لاحظت أن د / مايا بصدد عمل نص حركى موازى للنص الدرامى فى محاولة تكميلية له وذلك عندما شعرت أن بناء رقصاتها علي شخصيات تعادل كاليجولا وسيزونيا وشيريا وسيبون ... إلخ ذلك حتى دوريزيللا التى تموت قبل فتح الستار تقدم معادل لها وتستحضرها فى تشكيلاتها وتتخيل علاقة كاليجولا بها بل وموتها أيضا .

وأثناء هذه الجلسة كانت هناك أكثر من منطقة عمل حيث حضر د / صبرى عبد العزيز بمعاونية ليأخذوا مقاسات ملابس ممثلين بينما كان الفنان / نور الشريف يسجل أحد منولوجاته ليستعين بها د/جهاد لتكون داخل موسيقاه .

بعد ذلك بدأت البروفة الحركية حيث بدأت بأحد المشاهد الأخيرة فى الفصل الثانى ..ملخص المشهد .. محاولات سيزونيا أن تعرف ما بداخل سيبون وكذلك معرفة شعوره الحقيقى تجاه كاليجولا .

- واضح أنه منذ اللحظة الأولى أن أستاذنا قد وضع عنوان رئيسى للمشهد يكمن محتواه في هذه الجملة (اللحظات العليا فى الحزن ربما كانت اللحظات العليا فى الجنس أيضا) وكان تفسيره للمشهد مبنيا على سيطرة وفرد شباك سيزونيا على سيبون حيث يقع تحت تأثيرها وبالفعل عبر مخرجنا عن ذلك .

كانت محلوظاته دائما للممثل الذى يلعب سيبون أنه لابد أن يفكر فى إيقاعه الحركى أو الصوتى وأن يتخلص من الغنائية بمعنى أن أستاذنا قد اعترض على لحظة كان ممثلة فيها ساكن وعندما طلب منه التحرك إلي الداخل وجد ممثله يمضى بحركات نشطة هنا توقف مخرجنا عند الإيقاع

الذى كان به سمة قفزة مطالبا إياه بدراسة معانى ألفاظه وإيقاعاته بأنواعها الحركية واللفظية خاصة أن أستاذنا ضرره من لهجة المتناظر أو لتحدى الذى راح ممثله يتحدث بها عندما أخذ كاليجولا يتحدث معه حول شعره خاصة أن التحدى هنا يعنى أكثر من خنجر يدب فى صدرك أدرك تماما أنك فى حضرة الأمبراطور كاليجولا وذلك على قول أستاذنا وراح مخرجنا يوصف بقية مشهده حركيا الذى جاء خليطا بين النعومة والخشونة من ناحية كاليجولا حيث إظهاره الخوف على سبيون كذلك أظهاره الحقد عليه ربما فى نفس اللحظة .

لعل هذه الازدواجيه فى المشاعر التى صممت فى الأداء التمثيلى والحركى جاءت ملائمة تماما للموقف الدرامى المطروح حيث كاليجولا يشفق على سبيون فقد أفقده والده ويشعر أنه فى الخير وجد بينما هو كاليجولا فى الشر وجد ذلك على حد قول كاليجولا نفسه إلا أنه أيضا يخشى الانتقام من ذلك الصبى الذى مازالت مشاعره وليد متسرعة لايفهم كبحها كهؤلاء الشيوخ لذلك ربما رأى تهديده ترويضة لتلك المشاعر الوليده .

وعندما ينفجر سبيبون فى كاليجولا فهو انفجار يلائم سنة وخبرته القليلة التى لا تجعله يخفى أويداهن فى مشاعرة الحقيقة ..وجدنا مخرجنا يرسمها حركيا بتراجع بطيء لسبيون أمام كاليجولا يعقبها حب واحتضان من كاليجولا ثم يعقب ذلك أن يخرجه كاليجولا من صدرة ويقذفه بعيداً .

وهنا تأتى تعليمات مخرجنا بأنك حر فى هذه اللحظة التى تذيقه مجموعة من العذابات ولك حرية التحرك فى المسرح .. فقط ما أريده فى هذه المونولوج أن تتابعه وتطارده ومشاعرك مازالت تنتقل بين الحب الخالص والكراهية الخالصه .

ووسط هذا الاحتكاك الشديد بين عالم كاليجولا وعالم سبيون بدأ كاليجولا يتوقع داخل نفسه حتى انتهاء الفصل الثانى وهنا اقترح مخرجنا أن يعيد مشهد بعد التخطيط ولعل منهج مخرجنا كان على النحو التالى :

- تخطيط المشهد حركيا مع إعطاء بعض الحرية لتفصيلات فى الحركة الممثلة .

- إعادة المشهد لتثبيت الحركة .

- إعاده المشهدين السابقين مباشرة بالإضافة إلي المشهد الجديد وذلك دفقة واحدة وليأخذ هنا محل الناقد لإبداعه .

- بعد الانتهاء من كل فصل يعيد الفصل بأكمله دون انقطاع فى محاوله منه لوضع ممثله فى بروفة أوليه لدخول الأحساس العام وكان ذلك ينبأ بأنه خطوة أخيره فى بروفة اليوم .

وفى إعادة الفصل الثانى كاملا كانت هذه الملحوظات .

١ - اهتمام مخرجنا الشديد بالتنقلات الصوتية ليس فقط طبقا لتدرج الأنفعال ولكن أيضا عندما يتغير الشخص الموجه إليه الحديث خاصة عندما ينتقل الممثل وكان شيريا نموذجا بين حديثه لمجموعة وحديثة للصالة .

٢ - لحظة توحد مجموعة الأشراف للذهاب إلي القصر والانتقام من كاليجولا وجدنا مخرجنا قد شكل مجموعته على هيئة رأس حربة وجاء بشيريا ليفتتها ويفتت أصرارهـــم فى محاولة لكسب قيادتهم وتأجيل قرارهم .

٣ - أثناء الإعاده كان مخرجنا دائم السؤال لمهندس الديكور عن زاوية الرؤية خاصة أنه كان يجلس فى الصالة ومن أماكن متعدده .

٤ – نصح مخرجنا الدائم ممثله خليل مرسى الذى يلعب شيريا إنه لابد أن يلبس شيريا تماما ، وذكره بقاعدة بديهية فى التمثيل : قاعدة (لو أننى) وأن يجب ألا يتبعد عن الخط العقلانى على طول الخط .

٥ – نصحه للممثل / على فوزى بأنه يجب أن يكون أعلى من زملائه فى ذلك التخطيط التآمرى .. فى الواقع أن مخرجنا كان كثير الاستخدام للقطة كريشندو والتى تعنى التزايد فى الانفعال .

٦ – شعر مخرجنا أن ممثله كمال أبوريه والذى يلعب هليكون يؤدي حركته دون الإحساس المطلوب ، فداعبه للمثل الذى أمامه « إن اكتمال عمل كمال من المؤكد أن سيساعدك » هنا شعر الجميع بأن الملحوظة لكمال وليس للممثل الموجه له الحديث ، وعند ما حاول ممثله الرد لم يتوقف أستاذنا ولم يعطيه أية فرصة مداعبا إياه يكفنى . « إنك فهمت .. وأنت فاهمنى كويس قوى والملحوظة وصلت » .

هكذا كان أستاذنا يملى ملحوظاته بكثير من الخفة وبعض الحزم والحسم ودون مباشره ، وكان ذلك وبحق أقرب الأساليب وأسهل فى استيعاب الممثل للملحوظة والعمل بها دون حرج .

– ١٠ –

كانت البروفة عبارة عن وقفة ليسترجع فيها المخرج الجزء الأول كاملا بعد اكتمال معظم عناصر طاقم ، خاصة الفنانة / إلهام شاهين التى جاءت قبل موعدها بساعة فى محاوله للحاق بالمجموعة ، ورغم ذلك مازالت مشكلة عدم الاكتمال تواجه مخرجنا ، فيغيب عن هذه البروفة ممثله (كمال أبو ريه) الذى رفض مخرجنا أن يؤدى أحد الشخصيات حتى لا تقف عملية تلقين الحركة حائل فى ضبط الايقاع الأولى للبروفة فقرر أن يؤدي هوَ بنفسه .

– فى الواقع إن تفسيرى لهذا الموقف لا ينتج من ضرورة ضبط البروفة بقدر ما يسيطر على من حب لاعتلاء خشبه المسرح ، كذلك فى محاولة لتدفئة العلاقة بينه وبين طاقمه ، فها هو يقوم بحركة شديده الصعوبة سواء على الأرض أو من حيث التشكيل فى الفراغ دون أن يشعر بصعوبة أو ينفذ شبه الحركة وما يؤكد ذلك أن مخرجنا قدم حلولا وتلوينات صوتية أولية للشخص وآدائها ، ولعل عدم وجود كمال أبو ريه كان فى صالحه وإلا لكان تأثر كثيرا بآداء المخرج .

ولعل هذه الميزة كان لها عيب حيث افتقدت البروفة السمة النقدية لمخرجنا التى كان يمارسها دائما أثناء الإعادة ، ذلك أنه أصبح داخل العمل وليس خارجه وبالتالى فكان همه الأول محاولة إحساس ممثلين بالإيقاع وتلاحق ولم يهن هنا شيء آخر فقلت ملحوظاته وناهت نظرته النقدية

– وعندما أنهى الإعادة كان قد كلف مدير إنتاجه بأن يحضر له ستة من طلبة المعهد يستغلهم فى تكوينات وتشكيلات أثناء العمل ، كذلك يلعبوا أدوار الحرس والعبيد وهى غالبا أدوار صامته وعندما حضرت المجموعة كانت أربعة فقط وبدأ مخرجنا حديثه معهم فهو ربما يعرفهم كشكل فقط وكانوا جميعا من السنة الأولى بالمعهد العالى للفنون المسرحية وطالبهم بترشيح أثنين من زملائهم لكمال عددهم ... هنا تحدث أحدهم بأن هناك زميل يحب التمثيل ولكن لانعرف مستواه الحقيقى ، فعلق « إن الاشتراك معنا فى هذا العرض سيكون فى كواليس التجربة وإن عملكم غالبا ما سيغلب عليه طابع الأدوار المسرحية وإن ظهوركم على المسرح سواء فى تشكيلات أو ظهور فردى سيكون صامت أو يحمل شيء . ربما يكون هذا العرض لايحقق المطامح التى بداخلكم وإن كانت الاستفادة قائمة سواء من

زملائكم أو أساتذتكم . وفى النهاية لكم مطلق الحرية في الاختيار .. تبع كلامه موافقة المجموعة فورا على الانضمام لطاقم العرض وأعلنوا قبولهم ، بل رجائهم شرف العمل مع الفنان سعد أردش .

هكذا استطاع مخرجنا أن يداعب مشاعر تلاميذه وأن يثير حماسهم وطلب منهم فى نهاية الجلسة القصيرة المواظبة على حضور البروفات ، وأخبرهم إنه سيكلف المخرج المنفذ بتدريبهم فى مهامهم ثم يتم تصغير ذلك بالعرض ليتولى هو باقى التدريب .

– تم تنظيم المجموعة فور موافقتها ، وتوقع مخرجنا أن هذه المجموعة قد دخلت دوامات الصراع بين المتطلبات الحياتيةوحبهم له كأستاذ ومخرج يتمنوا أن يستفيدوا منه ، خاصة أن عملهم كان فى العرض تطوعى ودون أجر . وفى أول مقابلة شرح لهم ذلك وواجههم به ، إلا أن هذه المقابلة جاءت لتحسم انتصار العلم وحب المخرج على طغيان الماده .

وفى جلسة شملت الطاقم الفنى كاملا رحب مخرجنا بهم مرة أخرى وقال إنه سعيد وحزين فى نفس الوقت ، سعيد لإحساسة بحبهم وحزين لأن ذلك الحب قد يكلفهم إجهاد مادى ربما كانوا فى غنى عنه .

فى هذه البروفة ظل يراجع الجزء الأول لتثبيت الحركة ، ولإدخال مجموعه ممثلين دائرة الإحساس شبه المتكامل .. ووقف عند جزئية إجبار كاليجولا لأحد أشرافه ميريا وموته عبر زجاجه صغيرة ، وهنا تسائل فى غموض عن هذه النقطة : هل سيكون هناك زجاجة سم أخرى – غير زجاجة الدواء فى يدى ميريا –يعطيها كاليجولا لميريا – بدلا من زجاجه الدواء وكان لذلك لديه عدة تفسيرات .

١ - وجود زجاجة سم فى ملابس كاليجولا يعطيها لميريا .

٢ - أن كاليجولا لا يسقي ميريا من نفس زجاجة الدواء معتمداً على صدق سيكولوجية تقضي عليه (نوبة خوف)

٣ - انطلاقا من النقطة الثانية أنه ربما شرب جرعة كبيرة من الدواء تنهي حياته .

هنا يعترف مخرجنا بأستاذية إنه كلف د/ هدي وصفي لبحث هذه النقطة ومراجعة الأصول الأجنبية والتحليلات الأووبية التي ربما لم تنشر في مصر فقد يكون أحدها تناول هذه الجزئية .

كما تصور مخرجنا شكل قطع القماش وعددها كأكثر من ثلاثة في خلفية المشهد وإن كان يتصور مقدماً اعتراض د/صبري من أجل إبراز الخلفية الممتازة التي تم تصميمها : ويسأل مخرجنا ممثله خليل مرسى القائم بدور شيريا عدة أسئلة منها :

- لمـــاذا تم انعقاد اجتماع المؤامرة في غيابه رغم أن الاجتماع فى بيته ؟

- ما مقصد ألبير كامى من ذلك ؟

- كيف جاء كاليجولا لبيت شيريا ؟ وهل كان يعلم مسبقاً بأمر المؤامرة أم ضمنها بعد مجيئه؟

ما حقيقة العلاقة بين كالجيولا وشيريا ؟ وشيرا والمجموعة ؟

- غيروارد أن الوشاية كان محركها فيما سبق شيريا رغم قيادته لها فيما بعد إن هذه الأسئلة ردت مخرجنا على حد قوله إلي تحليل الأوضاع السياسية فى أواخر الستينيات تحديدا منذ سنة ١٩٦٦ إلى موت عبد الناصر

وعلق على ذلك إن كامى ربما كان هاضما لكل الأوضاع السياسية وقواعدها وبنودها الجوهرية فى كل عصر وفى كل مكان ، وعلى ذلك فدور المخرج والممثل ابتكار روح المعاصر لأن كامى صور روح الديكتاتورية فى كل مكان وبكل أنوعها .

- بعد ذلك تمت مناقشة مخرجنا فى أسباب نوم كاليجولا حيث ذكرته بقرب ذلك من تكنيك المسرح فى الشرق ألا أنه استبعد ذلك تماما ووصف نومه بأنه نوم ثعلبى .

- ١١ -

لأول مره منذ بروفات الترابيزة يتدخل مخرجنا بقلمه فى إعادة أو صياغة مشهد من المشاهد . كان ذلك فى المشهد الأول من الفصل الثالث حيث قام بعمل مونتاج من نفس كلمات وجمل المؤلف . ولكنه أعاد تخطيط هذه الجمل وتوزيعها بين سيزونيا وهليكون ليعطى إحساس بأن الجو العام هو جو سيرك معتمدا فى ذلك على الإطار المرجعى للمتفرج ورصيده الشعبى ، أو بمعنى أدق عناصر الفرجه الشعبية فى هذه الفنون مستلهما خفه الحركة وطريقة الأداء .

يلى ذلك مشهد التالية لكاليجولا حيث صمم أخراجيا كتر تيل تقوم به سيزوينا ويؤدي بعد ذلك من خلال المجموعة (الأشراف) ، وكان حريصا كل الحرص ألا يقع فى دائرة الإيقاع الدينى وألا يتسلل الأحساس من ناحية دينية معينه كالإسلام أو المسيحية حتى لايطير تفسير المشهد فى ارتفاع أكثر من المطلوب .

(١) سير فق فى نهاية الكتاب نموذج للتصليح والتقطيع الجديد الذى قام به مخرجنا حيث سير فق الأصل المسرحى والصياغة الجديدة .

كما طلب من كاليجولا أخذ كادرات مختلفة لفينوس وهى حركات شبه صامته تعبر عنه . كما أعاد ملحوظته لسبيون (محمود البنا) أن ينس العاطفية تماما ، ولعل المشهد الثانى فى هذا الفصل هو عبارة عن مناظرة كاملة تسلح سبيون فيها بالعقل والمنطق ، وحذره مخرجنا من استخدام آلة الناى فى الصوت بل الصوت الغالب هنا الصوت النحاسى ، ذلك أن المشهد يهيمن عليه الحوار والمنطق العقلى .

كما حاول أن يوجه كاليجولا ليضع فى ذهنه المعانى المختلفة لذلك الديالوج الذى يجمع بين كاليجولا وسبيون وبدايته الرقيقة من ناحيه كاليجولا ، ووصف مخرجنا إن المشهد يبدو شديد الصعوبة .. والصعوبة هنا تتمثل فى عدم الوصول إلى روح المشهد سريعا لأن تدليل كاليجولا لسبيون ينتج من عدة احتمالات هى :

١ - هل هو تدليل نتيجة لحب كاليجولا له ؟

٢ - أم ينطلق من أساس علاقة الصداقة التى تجمعهما ؟

يقول كاليجولا فى المشهد الثالث عشر ، الفصل الرابع ، وذلك بعد رحيل سبيون (لقد رحل سبيون .. هكذا نفضت يدى من الصداقة) .

٣ - أم من تعاطفه معه لأن أباه كان قد قتل ؟

٤ - أم محاوله لاحتوائه وتفتيت تهوره وعناده ومحاوله الثأر إذا كان بداخله بذور له .

- وفى المشهد التالى وعند لحظة دخول الشريف الهرم ليفشى سر زملائه ومحاوله تفسير مخرجنا الإحساس الذى ينتاب ممثله (جمال شبل) اكتشفت فى مخرجنا قدره شديده على تقليد لهجة الممثل حتى يعرف

خطئه على الفور ، وأخذ يرسم الانفعال المطلوب على وجهه وطبقات صوته وأخذ يشرح لممثله ذلك التخبط فى المشاعر بين الرعب الذي يملأ الشخصية ومحاولة الأمان فى تصورها عندما يقرر إفشاء سر زملائه هذا الإفشاء كان كفيل أن يطيح برقبته ، ذلك أن كاليجولا لا يجب خيانة العهود ولو اعتبر كلامه صحيحا لأمر بقتله .. هنا يحاول الشريف الهرم أن يتراجع ويبدو وكأن حديثه مجرد هذيان لامعنى له ... وهكذا أخذ يشرح مخرجنا أبعاد الموقف لممثله ومراحل انفعاله كذلك ، وكيف يعبر عنها بأدواته المختلفة سواء فى حركة الجسم أو طبقة الصوت أو تلوين الانفعال .

وفى مشهد شديد الإبداع بين كاليجولا وشيريا ومباراه جميلة تمثيلا يحرك مخرجنا ممثليه في مشهد صاخب سريع الكلمات يكشف كل منهما عن أوراقه ويكشف كاليجولا فيه عن أنيابه معلنا حجم المؤامره وتفاصيلها نجد مخرجنا يقيم تضاد شديد بين الإيقاع اللفظى السريع والإيقاع الحركى البطيء . ورغم بطء الحركه ألا أن مخرجنا مارس هوايته فى بعض الأفيهات الحركية نذكر منها جذب كاليجولا لشيريا ليجلسه على كرسى العرش وكأنه يخطره بعلم إن ذلك هو حلمه .

وفى مشهد حميم بين الصديقين كاليجولا وهليكون ، صمم مخرجنا تخطيطه بالمواصفات التالية :

– السمه الغالبة فى المشهد الحركى سيطره كاليجولا على هليكون سواء فى وضعه بين أرجله أو وضع أرجل كاليجولا على كتفى هليكون سواء لفه بذراعية أو نزوله للصالة ووضع يده على كتفه والسيطرة عليه .

لعل ظهور كاليجولا ووضع أرجله على كتف هليكون كان يحمل تفسير أن هليكون كان يملك صوتين فى هذه اللحظة : الأول يتكلم عن القمر والثانى ينبه للمؤامرة ولعل سقوط هليكون بين أرجل كاليجولا كانت أعلى لحظة للرفض بالنسبة لهليكون .. كما نبه مخرجنا ممثله كمال أبو ريه (هليكون) إلي أهمية أن يكون صوته ذا إيقاعيه ، كما ذكره بأهمية التطور الصوتى ولكن بشكل محدود ، حيث يراعى أنه امبراطورك الذى لا تسيطيع عمل تجاوزات معه .

كما كرر ملحوظته للفنان / محمود البنا (سبيون) بضرورة تخلصه من البكائية وإن حواره مع شيريا يعتمد على المنطق والعقل ، وفسرله إن الشخصية شديدة التعقل وليس بها أى تعاطف ، والدليل على ذلك أنه قرر أن يمرر قصة قتل أبيه ذلك أنه يحسبها بعقله ولكنه لوكان عاطفيا لأصر على الانتقام ، فمفتاح الشخصية هنا المنطق وليس العاطفة .

وفى جلسه خاصة بين مخرجنا ومؤلف موسيقاه د / جهاد ومصمم رقصاته د/مايا بدأو يناقشوا المشهد الإنشادى فى بداية الفصل الثالث حيث رأى د / جهاد ضروره مصاحبه موسيقاه لذلك المشهد الإنشادى يلزمه موسيقى واحده رغم أنه استبعد عنصر التلحين تماماً . وإقترح مخرجنا عمل تصاعد انفعالى وكذلك فى طبقة الصوت مع إيقاع . أسرع وعندما أحس مخرجنا أن الموسيقى لن تستطيع عمل ذلك اقترح هو أن يتولى فى بروفاته ضبط ذلك الكريشنيدو إيقاعاً وصوتاً ثم تركب الموسيقى عليه بعد ذلك . وقف مخرجنا عند لحظة موسيقية فى بداية الجزء الثانى (بداية الفصل الثالث حيث وجد أول جملة موسيقية جاءت عن طريق أحد الأجراس الكنسيه ، هنا نبه إلي ضرورة رفع هذه الجملة ، ذلك أن النص به

كثير من السخرية حول الألوهية ، وعلى ذلك يصعب أن نحمل ذلك على دين من الأديان (المسيحيه) رغم أن النص يعنى ذلك ويتحمل تاريخيا ، لكن لا يتحمل ذلك لأسباب مرحلية آنية .

سألت د / مايا مخرجنا حول دور الباليه فى لحظة الألوهية المضحكة ، وهنا بدأ مخرجنا فى مداعبة خيال د / مايا عندما أخذ يشرح له الموقف دراميًا ويترك لها ترجمة ذلك من حيث الرقص والتشكيل ، ذلك أن إجابته جاءت متمركزه فى تفسير أن الباليه هنا هو معادل للطاعون الذى أوحى لكاليجولا أن الإله شجعه ، وعندما ينكشف الستار وتظهر فينوس فهذه هى لحظة عظمى للباليه أن يلعب تشكيلات تشبه فينوس وكاليجولا يقلدهم .. هنا اقترحت د/ مايا أن تدخل الباليه وسط الجمهور خشية الزحام فوق المسرح إلا أن أستاذنا رفض الفكره وطمئنها أن العدد لن يصل إلي درجة الزحام ، وسيبدو منسقا ومرتبا وسيقوم بعمل هارمونى بين اداء عشر راقصين وثلاثة عشر ممثلا .. وتجاوز ذلك وأخذ يسأل عن موضوع الرقص وقبل أن يجيبه أحد أخذ يطرح تخليه إن أقرب موضوع للرقص ماهو إلا على الأشراف الذين يبحثوقتله وهو يتصور أنهم سيقدمو أكبر خدمة له ، ولروما وبالتالى فهم لن يقتلوه ولكنهم سيخدموه .

وترك د / مايا فى تصور وإضافة تفسيرها علـــى تحميلـه .. هنا طـــرح د / جهاد تساؤل عن الآلات المستخدمة إلا أن مخرجنا ترك له حرية التعبير واختيار الآلات المناسبة التى تعطى أصدق وأقرب إحساس لما يريد وإن كان قد اقترح آلات غربية يونانيه حديثة .

انقسمت البروفة إلي مرحلتين ، تناول مخرجنا فى المرحلة الأولى إعادة مشاهد الجزء الأول وكان مطلبه الأول والأخير هو الصدق في الأداء ومحاولة التجلتس وعلى ذلك طلب من ممثله الفنان / جمال شبل أن يتخلى عن خصوصيه فن الإلقاء الكوميدى الخفيف خاصة فى وسط المجموعة حيث لا يشرح الإداء الجماعى ولا مانع من استخدام هذه الخصوصية فى حواره المنفرد .

كانت الإعادة بجدول يجمع بعض الممثلين يوميا(٢) ، وكان أساسا لتفادى غياب الفنانه إلهام شاهين المستمر حيث جمعت مشاهدها فى يومين متتالين بعد أن أعطته ميعاد لذلك ، وفوجيء المخرج وطاقمه بفشل جدوله فى بعض الأيام خاصة لغياب إلهام شاهين فى المواعيد التى حددتها وعلى ذلك اضطر مخرجنا بالتنسيق مع مخرجنا المنفذ إعادة بعض المشاهد التى لا توجد فيها سيزونيا رغم تنبيه إن أى غياب سيضرب الجدول .

وفى المرحلة الثانية اضطر مخرجنا إلى عقد جلسه جديده مع د / هدى وصفى لإعادة ترجمة الفصل الرابع بعد أن اكتشف عدم التوفيق فى اختيار اللفظ وعدم وصوله للصالة ..وكان التصليح ربما للمره الخامسة أو السادسه وكانت اعاده الترجمة وفق محورين : الأول أمانه اللفظ والثانى قربه للصاله وللمتفرج ، حتى لو اضطر إلي الوصول إلي مرادفات سهله وقريبه للمتفرج وتتوافق مع إطاره المرجعى للغة .

وعند العودة للإعادة مرة أخري طلب الفنان / نور الشريف من مخرجه إعادة فصل فصل والبعد عن اختيار مشاهد بعينها ، وكان تبريره فى ذلك هو الدخول ولو جزئيا فى جو وإحساس الأدوار والمسرحية بشكل عام ،

(٢) فى نهاية الكتاب نموذجان بشكل وطبيعة الجدول الخاص بالبروفات .

ووافق مخرجنا على اقتراحه ، وقال إنه كان يضع ذلك فى تخطيطه ، وذلك في المرحلة التالية بالفعل كانت أول بروفة يقدم فيها الجزء الأول (الفصل الأول والثانى) دفعه واحده وكان من الممكن أن تكون مروعة النجاح لولا غياب الفنانة الهام شاهين والفنان عثمان الحمامصى .. ومنذ بدايه البروفة وضح اهتمام مخرجنا بالاداء النابع من معنى اللفظ وليس اللفظ ذاته ، وكانت هذه المرحلة بدأت مع بداية إعادته لمرحلة المشاهد المتفرقة ، كما كان يقف في كثير من الأحيان عند الحيثيات المسرحية والتى تأتى مجانيه بدون داعى أو هدف ، ولعل أكثر ممثل وجهت له الملحوظة كان الفنان كمال أبوريه

وفى هذه المرحلة اتخذ مخرجنا قراراً بمنع الضيوف من البروفات حيث إننا وصلنا إلى مرحلة التجويد والملاحظات المستمرة ، وحفاظا على ممثله ومعنوياته طلب ألا يحضر هذه المرحلة أي شخص ، وبالمصادفه جاء ضيفان للفنان / خليل مرسى وقد طبق عليهم قراره ولم يأخذ بكلام ممثله فى محاولة أقامة استثناء ذلك أنه رد رداً صريحا إن اداب برتوكول المسرح والبروفات لا استثناء فيها ولو تم الاستثناء مره فأنه يجب إلغائها فوراً .

فى الواقع إن هذا الموقف من وجهه نظرى كان استكمالاً للمناخ الأكاديمى الذى أراد مخرجنا فرضه وضربه حول طاقمه ومخرجنا ..... مخرج وأستاذ يتصرف بأستاذيته فى أي موقع حيث أحس أن الموقف لطش بشكل أو بآخر ممثله ووجدانه . رغم أن الفنان /خليل مرسى لم يظهر عليه أي رد فعل لقرار مخرجه وأخذ الموقف بمنتهى البساطة . ورغم ذلك ظل مخرجنا يداعب ممثله وأرسل استحسان مستمر لأدائه فى محاوله خفية لرفع أى آثار للموقف داخله ورفع معنوياته . وبالفعل كانت بروفتة من أفضل بروفات الفنان / خليل مرسى .

أثناء الاستراحة كانت هناك مجانبة وجلسه ثنائيه بين مخرجنا والفنان محمود البنا ، وكانت هذه الجلسة بناء على طلب ممثله ، وكان محتوى هذه الجلسة هو ذلك « اللبس » الذى بداخل ممثله ، حيث يرى الشخصية متسرعة ومازالت فى مرحلة المراهقة فهو ابن ١٧ سنة ويحكم الشخصية فى الحياه هو لغة التعاطف والعواطف حيث يتنكر لمقتل أباه ، ذلك أنه يحب كاليجولا .

فى الواقع كان منطق ممثلنا منطقا جيداً وينم عن غيره حقيقيه وكان رد مخرجنا على ذلك هو أعلانه عن مخاوفه خشيه أن ينساق وراء أكليشهات تخرج من السن والبيئة ... إلخ ، ذلك حيث أن المحك هو الجملة .. الجملة فقط وحينما أصر أستاذنا على حذف العاطفية والغنائيه فى الأداء كان المحك فى ذلك هو الجملة ، حيث إن الكلمات هنا تكشف عن دور المنطق والعقل فى مكونات وأداء « سبيون » ، كما ذكره إنه من الممكن أن يكون هناك شخص فى عمر « سبيون » ومع ذلك فتفكيره ومنطقة يسبق سنة وأغلب الظن أن وهذا ما أراده ألبير كامى أثناء تخطيطه وبنائه لشخصية « سيبون » .

كانت هذه البروفة أولى البروفات التى أخذ فيها مخرجنا يتنقل فى جميع جنيات الصالة ليرى كل الزوايا ، كان نتاجها التصليح المستمر فى تشكيلاته انطلاقاً من موقعه كمتفرج .

– عندما حضرت الفنانه إلهام شاهين البروفات الأولى فى تخطيط الفصل الرابع اعترضت على تصليح فقره كان مخرجنا قد أعاد صياغتها بحجه صعوبه التصليح .. هنا حاول مخرجنا إفهامها وإقناعها أن أمانه

الجملة قد تقتضى أحيانا صعوبتها ، وحكم مخرجنا بعض النقاد ليفصلوا فى الأمـــر (محمد الرفاعى - عبله الروينى) إلا أنهما أقر وجهه نظر الفنانه إلهام شاهين ، حيث إن الجملة التى أعاد تصحيحها ربما تكون دقيقه ولكنها ليس بها شاعريه المسرح ... هنا داعبهما مخرجنا بأن ممثلته قد كسبت صوتين نقدين ، حيث إنه أراد الاحتماء بهما وتغطيته إلا أنهم خذلاه وبالتالى فهو الآخر يصوت مع ممثلته .

- ١٣ -

كانت هذه البروفة مخصصة لتصميم مشهد قتل كاليجولا لسيزونيا ، ورغم ذلك بدأت البروفة بحديث لإلهام شاهين للمجموعة ، تحدثت فيه عن سيرتها الذاتية والفنية ، وقصة رسوبها بالمعهد فى الصف الثالث ، ونقدها لأساتذتها - خاصة عبد الرحيم الزرقانى ، وقوله ، أنت بتمثلى زى ما تكونى فى بيتكم » للمرة الثانية يلتفت المخرج لحديث ممثلته ، وللمرة الثانية تدب الغيرة فى قلبه على الجيل ، ويشترك فى الحوار مفهما ممثلته أن ما كان يقصده عبد الرحيم الزرقانى إن الفن ليس مبالغة وإنما هو تجميل للحياه ، وكان يهدف إلي التجميل وليس المبالغة .

وفى محاولة لشد أوتار البروفة يبدأ مخرجنا فورًا بتصميم المشهد الخاص بقتل سيزونيا حركيا ، فقد صممه على أنه جيست قتل فعلا من قبل كاليجولا فى حين أن سيزونيا تعوق وتقف حائل أمام هذه الفكره وتهدمها بل على الأقل تؤخرها بعض الشيء ، وذلك حينما تتعامل مع هذا الجيست على أنه موقف غرامى كذلك تحركها له والذى صمم على هيئة رقصه تتبختر فى مشيتها » تفتخر سيزوينا بنفسها وبحب كاليجولا لها .

- يستقى مخرجنا من عبارات كامى بعض حر كاته ، التى تساعد على امتصاص نية كاليجولا لسيزوينا حينما تطلب منه أن يستلقى بجانبها ويضع رأسه على ركبتها ، لتزيد من تأثيرها عليه ، كما يضع نقاط تغير ذلك الاستسلام حيث تعبر هذه اللحظات عن لحظات الرفض والخروج عن دائرة الاستسلام لها . كانت هذه النقاط متباينه ، حيث أخذت وسائل تعبير مختلفة فمره تكون حركته مضاده وسريعه لذلك الاستسلام مثال لذلك حينما يتمرد فجأه وبسرعة علي حبها له . مرة يطالب مخرجنا ممثله بنقله أخري هى ليست فى الحركة وإنما فى درجة الانفعال ومرة فى استخدامه لطبقة الصوت وهكذا .

- وفى لحظة انفلات كاليجولا تماما من تأثير سيزونيا وبدء تحرره من سيطرتها وبدء لحظة تنفيذه حكم الاعدام وبدايه عرضه لمبرراته فى قتلها وجدنا مخرجنا يصمم تشكيلا لكاليجولا وسيزونيا حيث يضع الأول على سلالم وضعت أمام المائدة نامت سيزوينا فوقها ، وبات التشكيل على أن كاليجولا يبدو ثعبانا يتسلق درجات السلم ليصل إليها بينما سيزوينا تبدو شديده التعاطف والإغراء له . هنا توقف مخرجنا وحاورهم إن التشكيل مسرحيا سليم خاصة من الوضع الخارجى ، ولكن ينقص التشكيل ذلك النحت الداخلى بين كاليجولا وسيزوينا ، ويبدو أن مخرجنا لم يكن يقصد الأداء التمثيلى فقط ولكن أيضا كان يقصد التفاصيل الصغيرة فى الحركة الظاهرة منها : متى وأين وكيف يتم تشابك للأيدى ، متى وأين يضع كاليجولا يده على حنجرتها ؟ كيفيه الضغطه وتدرجها ؟ كيفيه تسلح سيزونيا بذلك السلاح الأنثوى ؟ هنا بدأ فهمها الحقيقى لمايدور داخل كاليجولا .

وفى لحظة كان لابد أن تضع سيزونيا كلتا يديها على وجهها خوفا من المصير المنتظر ، وحالت النسخ دون تنفيذ ذلك ، وكالعاده لم يستطع مخرجنا أن يترك مثل هذه الفرصه فلمح إن الحفظ وسرعة التخلص من النسخ سيتيح حرية أكبر فى الحركة ، بل وسيعطى مساحات جديده للإبداع ، وعلى أى حال كان يلمح إل ضرورة تجاوز مرحلة النسخ .

المشهد التالى لقتل سيزونيا ، وهو المشهد الأخير فى المسرحية حيث مونولوج كاليجولا ، والذى يبدو من تفسير مخرجنا للمشد عبر حركته التى صممها أن كاليجولا لم يصبح له أى كيان فى حياته إلا بوجود عرشه فيجعل حركة كاليجولا كلها أما حوار مع كرسيه أو حوار مع نفسه عبر المراة والتى توضع فى نفس الكرسى أيضا ، وهى لحظات ذاتيه بينما كانت هناك لحظات نشعر فيها حوار كاليجولا مع كرسيه ، وهى لحظة ديالوج من طرف واحد صممت هذه اللخظة بشكل يجعل كاليجولا يمشى مع كرسيه ، وهو يقذفه أمامه ويطارده وهكذا حتى يصل إلى لحظة فقدانه لآخر شىء يملكه وهو كرسيه ، وهذه هى لحظة موته حيث يشارك الجميع فى قتله .. كل أشرافه .. معاونيه ولا يدافع عنه سوى قلبان الأول قتله هو بنفسه (سيزونيا) والثانى يقتل معه فى نفس المؤامره (هليكون) .

بقى أن نشير إلى استخدام جديد للمائدة ، حيث قدمها مخرجنا فى مشهد الاحتفال بفينوس وكأنها عربة تشبس » بكل ما تصحبه من مدلولات فى المسرح اليونانى القديم .







الفصل الثالث :

جلســات نهـائيــة
وعـروض جماهيـرية

١ - جلسة مع إلهام شاهين

كان من الطبيعي أن يتفرغ أستاذنا بعض الوقت لبطلته ، وذلك بعد أن قدمت مجموعة من البروفات . الأمر الذى جعلها تفكر في الدور باجتهادها كممثلة ، حيث إن تعليمات وشروح وتفسيرات أستاذنا لم تصل إليها بعد ، إما لعدم التفرغ أو للغياب المستمر .

وبهدوء طلب مخرجنا من بطلته عقد جلسة خاصة أشبه بجلسات الأداء ، وبدأ مخرجنا يقف عند دور سيزونيا جملة جملة ، بل وتجاوز ذلك بمحاولة تفسير شبكة العلاقات المصاحبة لسيزونيا وطبيعة هذه العلاقات وطرق الأداء فى كل منها ، ورفع مخرجنا شعار لهذه الجلسة - التى سمح لى بالمشاركة فيها - إن هدفها الوصول إلى صيغ نهائية فى التقطيع - الأداء - فهم المعنى وماوراء المعنى - التشكيل - بلورة الشخصية فى صورتها النهائية .

- بدأت الجلسة باعتراض من إلهام شاهين ، وطلبها حذف وجودها من على المسرح فى المشاهد الصامتة والتى لا يوجد لها حوار فيها ، وهنا حاول مخرجنا إفهامها أن الصمت يكون فى بعض الأحيان أصعب من الحوار من ناحية التعبير ، وهنا قص عليها أحد وقائع المخرج ستانسلافكى والتى قدمها في مذكراته حين وزع دور خادم صامت على ممثل رفضه لعدم وجود حوار ، وعندما حاول توزيع الدور رفضت الفرقة بالكامل ، هنا قرر ستانسلافكى لعب الدور ، بل قرر أن يكون الدور الصامت بطلا للعرض وذلك عندما قرر أن يمثل ما يجب أن تقوله الشخصية بالإحساس ، وبالفعل استقبل الدور بنجاح رائع .

كان حديث مخرجنا لبطلته فى محاولة لإقناعها بوجود صامت على المسرح ، وإن لم يكن مقنعا فى الأستقبال ، حيث بدت ممثلتنا وكأنها لم تقتنع ولكنها على الأقل وقفت حوارها فى هذا الموضوع .

كان مخرجنا ذا تعليق دائم وتعديل مستمر للغة وطريقة النطق وحاولت ممثلتنا أن تشير لمخرجها أنه عند التحاقها بالمعهد كان فى ذهنها الإخراج وليس التمثيل ، لدرجة أنها لم تستطع تدبير المشاهد ولا تجهيز الأداء ورغم ذلك قبلت فقط لإتقانها اللغة .

كان مخرجنا ذكياً في سماع بطلته ولكن كان يصر اصراراً غريبا على توصيل ما يريد أن يوصله لها ، ولا مانع من سماعها وإراحتها نفسيا .. وكانت إلهام شاهين ذات إحساس عالٍ جدا ، تلتقط ملحوظات مخرجها وتترجمها بشكل فورى ، سواء على المستوى الشخصى أو الفنى إلا أنها بمجرد أن تتحدث فى مناقشة أو تسأل سؤال ، كانت تستغرق فى حوارها ولا تستطيع أن تضع لحظات صمت أو لحظات وقف ولو معلقة ، فكل ما يهمها أن تنهى حديثهاوتفرغ كل ما فى جعبتها من حديث حتى ولو كان ذلك على حساب الرد أو لحظة التواصل .

تحدثت إلهام شاهين في أشياء كثيره ، منها إحساسها وعدم حبها لسيزوينا وهنا علق مخرجنا إنه بقدر عدم الحب بقدر ما تستطيعين النجاح فى التجسيد ، حتى يأخذ الجمهور نفس الموقف العدائى من الشخصية . كما طلبت حذف جملة تعطى السن الحقيقى لسيزونيا ، حيث عمرها ضعف كاليجولا تقريبا (كاليجولا ٢٥ سنة .. سيزونيا ٤٠ سنة) .

- كما سألت عن ضرورة تغيير لهجتها فى نهاية الفصل الأول ، ورعبها من كاليجولا رغم أنها مازالت ترى صورته كحبيب . وناقشها

مخرجنا فى ذلك موضحاً إن كاليجولا لم يتغير بعد مع سيزونيا ، ولكن حينما نظر فى المراة ومن منظور سيكولوجى ، حيث إن سيزونيا استطاعت فى هذه اللحظة أن ترى أعماق كاليجولا فالمراة استطاعت هذه المره أن تكشف ما فى باطنه وليس مظهره ، ولذلك استشفت ما يمكن أن يحدث . والاستشفاف هنا يختلف عن التوقع

وزاد مخرجنا فى تفسير العلاقة بين كاليجولا وسيزونيا والمفسرة بحركة تكاد تحتوى كاليجولا تماما فهى دائما تطلبه ولا تمل من ذلك والحوار نفسه دائما يشير لذلك .

٢ - كمال أبو ريه

فى الواقع لم تكن هذه الجلسة هى الجلسة الثنائية الوحيدة ، بل عقد جلسة مشابهة ولكن بمساحة زمنية أقل مع الممثل كمال أبو ريه ، حيث وقف عند مونولوج لهليكون فى نهاية المسرحية ، يفتح فيه النار على الأشراف جميعهم فهم ليسوا أنبياء حتى يصدروا أحكامًا على كاليجولا وغيره فهم أول من تلاعبوا بمصير الشعب ، وكانت الحركة المصممة للمشهد خفيفه ينتقل فيها الممثل بخفه بين ممثليه ، وكانت ملحوظاته للممثل إن المونولوج ذو وحدة رغم تعدد إيقاعه وموسيقاة إلا أن ذلك داخل وحدة فنية خاصة . كذلك لاحظ مط الجملة لتغطية الحركة ، ورفض ذلك وطالب بالعكس زيادة إيقاعة الحركى حتى يتلائم مع إيقاعه اللفظي .. كما نبه إلى خطورة نطق الأسماء الخاصة بالشخصيات قبل توجيه حوار لهم ، وبرر مخرجنا ذلك بأن الجملة يقل بريقها أدبيا بذلك التكرار .. وعاد ليؤكد علي وحده المونولوج ومفتاحها التهكم ، ويجب ألا يتصف بالألوان الموجوده داخل المونولوج فى سبيل الوصول إلي الوحدة .

في الواقع كانت استجابة ممثلنا مبهرة ، وكان الأداء رائعا لدرجة جعلت بعض الزملاء تحرص على مشاهدة هذا المونولوج أثناء البروفات .

٣ - الموسيقي وجلسه نهائية

كانت هذه الجلسة بالنسبة لمخرجنا ذات قسمين : الأول كان محددا في قبول أو رفض أو حذف أو تعزيز بعض الجمل الموسيقية ، وهذا الجزء مرهون للاتفاقات شبه النهائية المسبقة ، بينما الجزء الثاني كان في توزيع الموسيقى المتفق عليها على النص رغم وجود أيضا اتفاق شبه مسبق على ذلك ، حيث نص على سبيل المثال أن الموسيقي الخاصة بالبحث عن كاليجولا لا تستخدم إلا في فتح وختام الفصل الأول (تكتيك شبه دائري في الموسيقى) .

كذلك الاتفاق على تجهيز الواقع الدرامى وإعطاء دلالات خاصة به فنجد البداية هادئة والتحول في الموسيقى دليل التحول في الشخصية بعد ذلك مستقبلا (الموسيقى السريعة دليل الطاعون)

وهكذا بلورت الموسيقى في صيغتها النهائى ، حيث أصبحت في المقام الأول تعبير عن الجانب الدرامى المطروح بالنص . ولا يمنع ذلك من تجهيز المتفرج في الفقرات الانتقالية أو ربط مشهد بآخر أو التأكيد على تغيرات كاليجولا النفسية

٤ - بروفة الملابس

دون الدخول في التفصيلات الداخلية نستطيع أن نخرج من هذه البروفة ، التى حدد لها مساحة زمنيه قاربت عشر ساعات ، وترجمها بجدول شديد الدقة حيث حدد موعد لكل ممثل ينتهى فيها من قياس ملابسه في حضور المخرج ومصمم الديكور (الرؤيه التشكيلية) وكذلك طاقم التنفيذ والتفصيل بالكامل ، واهتم مخرجنا بالتالى :

– التمسك بالتصميم الذى قدم على الورق .

– تعامل التنفيذ معاملة بسيطة لفك رموز التصميم ، ولذلك كان صداماً بين المخرج والمصمم مع المنفذين . والقاعدة أننا نقوم بتنفيذ عرض يتبع لأكاديمية الفنون ، وليس عرضا عاديا فى الجمال ، والدقة فى كل شيء يتبع هذا والعرض .

– اهتم بالشنب ورده للعصر وتكملته بالماكياج .

– اهتم بشكل الشعر المستعار ونوعه وحجمه ومقاييسه وتناسب ذلك مع مقاييس الوجه وشنبه .

– كان التنفيذ يعطى أستك فى نهاية البنطلون فاعترض المخرج على الشكل لإعطائه إيماءات العصر المملوكى أو الشكل الاسكندرانى وطلب فكه فورا ، وعلى ذلك كان أقل تغير يقوم به المنفذ من الممكن أن يسحبنا فى طرق واتجاهات أخري .

– طلب بعض الأكسسوار من أساور وخواتم لتحقيق واقعية الأشخاص كأشراف لابد أن يتحلوا بالمجوهرات .

– طالب بفورمة معينة للوشاح وطريقة تثبيته أثناء التفصيل ، حتى يتجنب عمل فورمات مختلفة من ممثليه خاصة للوشاح .. رغم تعليقه على إن اختيار القماش أصلا اختيار خاطيء . وكان لابد من اختيار أنعم وبه لمعة

هكذا تعامل مخرجنا بحسم حتى يتحقق التنفيذ مع التصميم الذى وقع عليه بالموافقة ، لأن أي تغيير كان يعطى قراءة جديد للمنظر المسرحى .

٥ - بروفة ترابيزة

حينما قارب العرض على الانتهاء ، ودخل إطار مراحله النهائية ، وحينما تشابكت عناصر العرض من رقصات وموسيقي ورؤية تشكيلية ، فاجأنا مخرجنا بأنه ينوى عمل بروفة ترابيزة خاصة بالأداء ، وأنه اعتاد مثل هذا المنهج فى عروضه الهامة والكبرى مثل (الإنسان الطيب - أنتيجون - المخططين) . وأن عرضه بما يتمتع من صفات أكاديمية وخصائص متميزة فنياً يرقى إلي هذه الدرجة من الأهمية ولاحظ مخرجنا الدهشة في أعين ممثليه ألا أنه أقر أهمية ، ذلك ، خاصة أن الأداء الساكن سوف يشحن خيال الممثل ، خاصة أن الحركة ستوضع في الاعتبار أثناء الأداء .

كانت أولى ملحوظات سعد أردش أن البداية تنبع من لحظة البحث التعبيرية ، أى أنها ليست بداية ولكنها تكملة لموسيقى وباليه ورحلة بحث انتهت إلي اللاشىء .

- كما وضح نقطة تكنيكية أن الجمل الأولى هى ما تفرض إيقاع المتفرج والصالة بشكل عام .

كما حرص على التلوين أهم مايميز الممثل ، وكان كألف كلاماً أو ألفاظا تكاد تربط بين الجملة والأخري أو حتى لإبراز معانيها .. هذه الألفاظ شفوية لاترى ولا تسجل إلا فى ذاكرة الممثل .

رغم أن المشهد واحد واللون واحد إلا أن التضاريس تقل وتزيد طبقا للحظات الدرامية ، وكان أشبه بمخرج التليفزيون الذى يعطى أوامر بتغيير كاميراته طبقا لما نتطلبه قوانين المشهد وقوته الدرامية ، وعلى ذلك فالممثل كان متعدد اللقطات بتغيير ألوانه وأصواته وردود أفعاله وإشاراته ، وكان يبدو

وكأنه يأخذ من إبداع جاهز ،وكان طاقمه متفهماً هذا التغيير فكان بمجرد انتهاء جملة وبدء أخري لنفس الممثل حتى يسمع كلمة (غيرّ) ليبحث عن طبقة أخرى ولون صوتى آخر غير اللون الذى يشتغل به وحين يخطأ فى الاختيار يبدأ المخرج فى توجيهه .

كانت تفسيراته للشريف الهرم إنه به سمة حكمة مغلقة بالجبن وفى لحظة لم يستطع محمود البنا (سبيون) تحقيق إرشادات مخرجه هنا تدخل نور الشريف بشكل غير مباشر ليعطى له مفتاح جملته ، مشيراً بلهجته إلى طريقة الأداء المطلوبة .

كانت البروفة أقرب إلى البروفات الأولية ولكنها كانت شديدة النضج من حيث الأداء خاصة أن الحركة كانت فى ذهن الممثل أثناء الأداء .وأهم ما ميز البروفة ذلك الصدام القوى بين مخرجنا وبطله حيث كان ممثله تقريبا قد وقف على أرضية أدائه إلا أن مخرجنا كان يأتى بتلوينات وابتكارات أدائية جديدة هى فى الحقيقة مستلهمة من إبداع ممثله .

كان الجزء الثاني من البروفة يخص الجزء الإداري وعروض الافتتاح فى دار الأوبرا والشكل النهائي للتحية فى نهاية العرض وأهمية إلغاء التحية عند ظهور الممثل حتى ولو بادر المتفرج بالتصفيق . واهتم بالاطلاع على آخر ترتيبات الدعاية (بوستر - شرائح جرائد - فيلم تليفزيونى قصير) .

ثم كان الجزء الثالث من البروفة مناقشة بين كاتب هذه السطور ومخرجنا نرصد فيها بعض الأسئلة التى أثيرت والتى حاول مخرجنا إجابتها وتفسيرها إلا أننى رأيت أن أحجم هذه الأراء والتفسيرات والاكتفاء ببعض الأسئلة حول هذا المنهج التحليلى والتفسيرى والتوصيفى لطريقة ومنهج

إخراج سعد أردش ، حيث كنت مخططا أن أناقش أستاذنا فى ثلاث جلسات .. الأولى تناقش الواقع المسرح ، والثانية النص المسرحى وتفسيراته والثالثة العرض المسرحى وعناصر الإخراج ، ولضيق الوقت دمجت هذه الجلسات التى بدأتها فى الحديث عن الواقع المسرحى المتردى ودور الأكاديمية فى التصدى لهذا الواقع . وأعقبت ذلك بالسؤال عن قضية الاختيار ،وكانت تنقسم إلي شقين .. الأول اختيار النص الدرامى . أليس من الأفضل أن تكون التجربة الأولى التى تتصدى لها الأكاديمية لمؤلف مصرى . وهل هذا يعنى أن الأكاديمية تعلن إفلاس المسرح المصرى من ناحية التأليف ؟ كما كان لقضية الاختيار بالنسبة للأبطال ، فكامى ينص أن سيزوينا تسبق كاليجولا فى العمر وها هو الاختيار يعكس ذلك ، ورغم أن مخرجنا لا يؤمن بأن المخرج هو مؤلف العرض كان السؤال ينص لماذا لم يتبنى مخرجنا وجهة نظر مؤلفه فى هذه النقطة ؟

كما كان للتفسير ظلاله حيث أن سؤال كامى ينطلق من العموميات ويهتم بالجانب الفلسفى ، وهذا ما يؤكده سطوره بينما يطغى التفسير السياسى عند مخرجنا ويتحول البعد الفلسفى إلى خط ثان ، وربما ثالث وربما كان التفسير ضدفلسفة وفكر كامى .

كما ناقشته فى منهجه الإخراجى المقسم إلي ثلاثة مراحل ، فهناك مرحلة تم كشفها فى المراحل التحضيرية ، ومرحلة ثانية تتكشف شيئا فشيئا ومرحلة ثالثة مازالت سرية مثل الإضاءة مثلا ، وأهمية هذه المراحل وهل هى مقصودة ، وهل الممثل يستطيع أن يبدي رأيه فى أية مرحلة من المراحل ؟

ناقشته فى رؤيته لنسبة تقمص الممثل دوره ، والجمهور المستهدف به العرض ، وهل هو الخاصة أم الجمهور العادى ؟ ناقشته فى أنه يقدم عرض

يعتمد على الكلمة بينما الموضة هى الاعتماد على الحركة وتأثير ذلك فى ذوق المتلقي .

فى الواقع كانت إجابات مخرجنا هادئة تخرج من عباءة إبداعه وهذا ما جعلها غير حيادية واتسمت بعدم الاقناع فقد بدا أباً يدافع عن ابنه ظالما أو مظلوماً ولذلك فضلت عدم نشر الحوار .

٦ - الاستقبال الجماهيري والإعلامى

فى الواقع كان الاستقبال الجماهيري حافلاً وشديد الروعة ، وستظل ليلة افتتاح كاليجولا فى ديسمبر ١٩٩١ ليلة لاتنسى ، حتى كادت حوائط المسرح الكبير فى الأوبرا تزغرد من ذلك الحشد الفنى وذلك التجمع الفنى الذى أقر نجاح العرض منذ ليلته الأولى ، والتى سلم فيها مخرجنا العرض وانتهز د / فوزي فهمى رئيس الأكاديمية ذلك النجاح المروع وذلك الحماس لطاقم العرض وصور العرض فى ليلته الثانية أيضا فى الأوبرا .

لم يختلف الاستقبال الإعلامى وخاصة الصحفي عن الاستقبال الجماهيرى ، فوصف تحت عناوين مقالات فردت لها مساحات كبيرة وتحدثت عن تعانق الأجيال ودور الأكاديمية فى المسرح المصرى النجوم للذين يأخذون بأيدى الجيل الجديد ، والنموذج المسرحى الذى طبع بخبرات أكاديمية .

وهكذا كانت كل الأنباء والمؤشرات تعطى دلائل نجاح مبهر ، ومع العرض وليالى العرض تسللت روح المسرح التجارى للعرض فأدى إلى :

١ - خلافات مالية بين الإنتاج والفنان جميل عزيز حاول على أثرها التهديد بالانسحاب وعالج د/ فوزى الموقف .

٢ - نفس الخلافات المالية للفنان / أحمد حلاوه والذي أصر على الانسحاب بعد ثلاث ليالٍ فقط من العرض .

٣ - خلافات إنسانية بين كمال أبو ريه وإلهام شاهين أدت إلى تهديد الأول بالانسحاب .

٤ - انسحاب الباليه لعدم وجود اعتماد مالى لطاقمه ، كذلك تسرب أخبار عن الباليه فى حالة سفر العرض إلي أى دولة أخري .

٥ - وجود بعض الأفيهات فى العرض حاول بعض الممثلين إدخالها أثناء العرض وفى غيبة المخرج مثل ما فعله الممثل على حمدى .

كل ذلك ربما أدى إلى عدم تكرار التجربة بنفس هذه المواصفات وربما نرجع كل ذلك إلي القصور المادى فى الاعتماد المالى للعرض .

لقد حاولت أن أدخل بك عزيزى القارىء كواليس عرض مسرحى لمخرج وأستاذ متميز عمل مع طاقم متميز أكاديمى ، وكان من الممكن أن يغير هذا الاتجاه من مسارات المسرح المصرى ، ولا أعلم لماذا توقفت الاستمراريه ، فقد توقعت أن تقوم الأكاديمية بانتاج ما بين عرضين إلي خمسة عروض سنويا وهذا كفيل بتلميع خريجى الأكاديمية وإعطائهم متنفس ومناخ جيد للمارسة الفنية وكذلك وجود ثقل للمتفرج ، بل مع الوقت نستطيع إيجاد نوع من المتفرجين يحترم ويقدس الفن الجيد المحترم المحلق بجناحى المتعة والثقافة .

١ - المشهد قبل التعديل

المشهد الأول

(قبل ارتفاع الستار يسمع صوت صنوج وطبل يرتفع الستار عن شيء يشبه المسارح المتنقلة . ترى في الوسط سدافة أمامها منصة ، يقف عليها هيليكون وسيزونيا ، والصناجة على الجانبين ويجلس أمامهم سيبيون وبعض الأشراف على مقاعد ، مديرين ظهورهم للنظارة) .

هيليكون : (كالمنادين علي أبواب المسارح المتنقلة) اقبلوا ، اقبلوا ... مرة أخري تهبط الآلهة على الأرض (رنين الصنوج) كايوس ، قيصر الاله الملقب بكاليجولا ، وخبها جسده البشرى ، اقبلوا أيها البشر الفانون ، فالمعجزة المقدسة تتحقق أمام أبصاركم ، وبفضل عهد كاليجولا المبارك ستكشف أسرار الآلهة للجميع (رنين الصنوج) .

سيزونيا : أقبلوا أيها السادة .. سبحوا وقدموا الدراهم .. أصبحت الأسرار السماوية اليوم فى متناول الأغنياء والفقـــراء ... (رنين الصنوج) ..

هيليكون : أقبلوا ، أقبلوا ، لتروا خبايا الأولمب وأستاره ودموعه ونعاله ..ولن يخفى عنكم شيء من أسرار الألهة .
(رنين الصنوج)

سـيـزونيـا : أقبلوا ، سبحوا وقدموا الدراهم ، فالحفل على وشك الابتداء .

(رنين الصنوج ، حركات عبيد وهم يحملون أشياء متنوعة ويضعونها فوق المنصة) .

هيـلـيكـون : إبداع رائع للحقيقة .. مشهد فذ .. وتمثيل ليس هناك أروع منه .. المسرح السماوى ينتقل إلى الأرض بكامل جلاله ورونقه ..عرض يبهر الأنظار والأسماع – البرق – (يوقد العبيد المشاعل) الرعد (يدحرج برميل ممتليء بالحصي) .. القدر فى موكبه المظفر ..اقبلوا .

٢- المشهد بعد التعديل المقترح من المخرج

المشهد الأول

(قبل ارتفاع الستار يسمع صوت صنوج وطبل يرتفع الستار عن شيء يشبه المسارح المتنقلة . ترى فى الوسط سدافة أمامها منصة ، يقف عليها هيليكون وسيزونيا ، والصناجة على الجانبين ويجلس أمامهم سيبيون وبعض الأشراف على مقاعد ، مديرين ظهورهم للنظارة) .

هيليكون : أقبلوا أقبلوا

سيزونيا : أقبلوا أيها السادة

هيليكون : مرة أخري تهبط الآلهة على الارض

سيزونيا : سبحوا وقدموا الدراهم

هيليكون : كابوس قيصر الإله الملقب بكاليجولا ، وهبها جسده البشرى .

سيزونيا : أصبحت الاسرار السماوية اليوم فى تناول الأغنياء والفقراء .

هيليكون : أقبلوا أيها البشر الفانون فالمعجزة المقدسة تتحقق أمام أبصاركم .

سيزونيا : أقبلوا أقبلوا .

هيليكون : وبفضل عهد كاليجولا المبارك ستكشف الألهة أسرارها للجميع .

سيزونيا : أقبلوا لتروا خبايا الأوليمب وأستاره ودموعه ونعاله

هيليكون : لن يخفى عنكم شيء من أسرار الالهه .

سيزونيا : أقبلوا – سبحوا وقدموا الدراهم . فالحفل على وشك الابتداء .

هيليكون : إبداع رائع للحقيقة .

سيزونيا : مشهد فذ

هيليكون : تمثيل ليس هناك أروع منه

سيزونيا : المسرح السماوي ينتقل الي الارض بكامل جلاله ورونقه

هيليكون : عرض يبهر الأنظار والاسماع .

سيزونيا : البرق ..

هيليكون : الرعد ..

سيزونيا
وهيليكون : القدر فى موكبه المظفر المظفر .. أقبلوا وتأملوا .

(ينحى السدافة فيبدوا كاليجولا مضحكا فى لباس فينوس منتصبا كالتمثال) .

كاليجولا : (ودودا) اليوم أنا فينوس .

(المشهد الإنشادى)

سيزونيا : الان يبدأ التسبيح ، فاسجدوا .

(يسجد الجميع ما عدا سيبيون)

ورددوا ورائى الدعوات المقدسة لكاليجولا فينوس

« يا ربة الرقص والآلام ..

الأشـــراف : يا ربة الرقص والآلام ..

سـيـزونـيـا : «المولودة من الأمواج ، لزجة ومرة ، وسط الملح والزبد» ..

سـيـزونـيـا : أنت يامن تشبهين ضحكة وحسرة ...

الأشـــراف : أنت يامن تشبهين ضحكة وحسرة ..

سـيـزونـيـا : نقمة وفرحة ..

الاشـــراف : نقمة وفرحة ..

سـيـزونـيـا : علمينا اللامبالاة التى تعيد الحب الي الحياة ..

الأشـــراف : علمينا اللامبالاة التى تعيد الحب الي الحياة ..

سـيـزونـيـا : «وارشدينا الى حقيقه هذا العالم التى هي انعدام كل حقيقة » .

الأشـــراف : « وارشدينا إلى حقيقة هذا العالم التى هى انعدام كل حقيقة .. »

سـيـزونـيـا : « وهبينا القوة كى نعيش كما يليق بهذه الحقيقة التى لانظير لها .. »

الأشـــراف : وهبينا القوة كى نعيش كما يليق بهذه الحقيقة التى لانظير لها ...

سـيـزونـيـا : استراحة ...

الأشـــراف : استراحة ...

سـيـزونـيـا : (تستأنف الدعاء) فيضى علينا من وافر نعمتك وانشرى على وجوهنا قسوتك غير المتحيزة ونقمتك

الموضوعية ، وابسطى فوق عيوننا يديك المليئتين بالزهر ، الملطختين بالدم المهدور .

الأشـــراف : يديك المليئتين بالزهر ، الملطختين بالدم المهدور.

سـيـزونـيـا : وأوسعي صدرك لأبنائك الضالين المشردين ، آويهم فى صحراء حبك المحايد الأليم ، عمري قلوبنا بشهواتك التى لاموضوع لها ، وأتراحك التى لا سبب لها ، وأفراحك التى لا مستقبل لها ..

الأشـــراف : وأفراحك التى لا مستقبل لها ..

سـيـزونـيـا : (بصوت شديد الارتفاع) أنت المتوقدة رغم خوائك ، المتعلقة بالأرض وأن أعوزتك خصال البشر ، اروينا بخمر من لدنك ، وأشبعينا من قلبك المظلم المرير .

الأشـــراف : إروينا بخمر من لدنك ، وأشبعينا من قلبك المظلم المرير .

٣ - نماذج لجداول البروفات
المقترحة من المخرج ومساعديه
مسرحية كاليجولا

جدول العمل ابتداء من الثلاثاء ١٩٩١/١١/١٢ إلى الجمعة ١٩٩١/١١/٢١

أولا : قاعة سيد درويش

الثلاثاء ٩١/١١/١٢

بروفة ترابيزه (أداء) الساعة ٨ مساء .

الاربعاء ٩١/١١/١٣

العرض كاملاً الساعة ٨ مساء (بدون البالية) .

الخميس ٩١/١١/١٣ والجمعة ٩١/١١/١٤

ضبط إضاءة من الساعة ٦ مساء على أن تكون الأجهزة قد تم توريدها وإصلاحها

السبت ٩١/١١/١٥

بروفة ملابس كاملة للممثلين من الساعة ٤ بعد الظهر .

العرض كاملا بالملابس الساعة ٨ مساء

الأحد ٩١/١١/١٦

بروفة ملابس كاملة للبالية الساعة ٣ بعد الظهر .

بروفة ديكور واكسسوار كاملة الساعة ٦ بعد الظهر .

بروفة كاملة مع البالية بالملابس الساعة ٨ مساءً .

الاثنين ١٧/١١/١٩٩١

استكمالات للنواقص

الثلاثاء ١٨ / ١١

الاربعاء ١٩/١١

بروفة كامل مع البالية الساعة ٨ مساء

الخميس ٢٠/١١ والجمعة ٢١/١١/ ١٩٩١ .

استكمال ضبط الإضاءة من الساعة ٦ مساء .

تحريرا فى ١٠/١١/١٩٩١

المخرج

سعد اردش

أكاديمية الفنون

الفرقة الطليعية

مسرحية كاليجولا

جدول العمل ابتداءً من الثلاثاء ١٩٩١/١١/١٩ إلى الثلاثاء ١٩٩١/١٢/٣

أولا : قاعة سيد درويش

الثلاثاء ٩١/١١/١٩

العرض كاملاً بالممثلين فقط الساعة ٨ مساءً .

الاربعاء ٩١/١١/٢٠

العرض كاملاً بالممثلين فقط الساعة ٨ مساءً .

الخميس ٩١/١١/٢١

العرض كاملاً بالممثلين فقط الساعة ٨ مساءً .

الجمعة ٩١/١١/٢٢

ضبط الإضاءة الساعة ٥ مساءً إلي أن ينتهى ضبط الإضاءة .

السبت ٩١/١١/٢٣

بروفة باليه من الساعة (١) ظهراً إلي الساعة (٤) مساءً ، ثم استعداد بالملابس والمكياج للعرض الساعة ٨ مساءً .

العرض كاملاً بالممثلين والباليه والملابس والإضاءة والمكياج الساعة (٨) مساءً .

الأحد ٢٤/١١/١٩١

بروفة باليه من الساعة (١) ظهراً إلى الساعة (٤) مساءً .

استكمال ضبط الإضاءة من الساعة (٦) مساءً إلى الساعة (٧,٣٠) مساءً .

العرض كاملاً بالممثلين والباليه الساعة (٨) مساءً .

الإثنين ٢٥/١١/٩١

بروفة جنزال الساعة (٨) مساء

(يمكن دعوة طلبة الأكاديمية)

الثلاثاء ٢٦/١١/٩١

بروفة جنرال الساعة (٨) مساءً

(يمكن دعوة طلبة الأكاديمية)

الاربعاء ٢٧/١١/٩١

بروفة جنزال الساعة (٨) مساءً .

(يمكن دعوة طلبة الأكاديمية) .

الخميس ٢٨/١١/٩١

بروفة جنرال الساعة (٨) مساءً .

(يمكن دعوة طلبة الأكاديمية)

الجمعة ٢٩/١١/٩١

نقل الديكور والأزياء والإكسسوار إلى دار الأوبرا .

ثانيا : دار الأوبرا – المسرح الكبير .

السبت ٣٠/١١/٩١

بروفة جنرال كاملة مع الباليه الساعة (١١) مساءً .

الأحد ١/١٢/٩١

بروفة جنرال كاملة مع الباليه الساعة (١١) مساءً .

الإثنين ٢/١٢/٩١

بروفة جنرال كاملة مع الباليه الساعة (١١) مساءً.

الثلاثاء ٣/١٢/٩١

بروفة جنرال نهائى بكل عناصر العرض بالملابس والمكياج بحضور الجمهور (وسيحدد موعد بداية هذه البروفة فيما بعد) .

العروض

الأربعاء ٤/١٢/٩١

حضور الباليه لعمل المكياج الساعة (٦) مساءً

حضور الممثلين لعمل المكياج الساعة (٧) مساءً

رفع الستارة لبداية العرض الساعة (٨,٣٠) مساءً

الخميس ٥/١٢/٩١

حضور الباليه لعمل المكياج الساعة (٦) مساءً.

حضور الممثلين لعمل المكياج الساعة (٧) مساءً .

رفع الستارة لبداية العرض الساعة (٨,٣٠) مساءً .

الجمعة ٦/١٢/٩١

حضور الباليه لعمل المكياج الساعة (٦) مساءً ،

حضور الممثلين لعمل المكياج الساعة (٧) مساءً .

رفع الستارة لبداية العرض الساعة (٨,٣٠) مساءً .

تحريراً فى ١٩/١١/١٩٩١

المخـرج

سعد أردش

المؤلف في سطور :

- تخرج فى المعهد العالي للفنون المسرحية سنة ١٩٨٧ قسم دراما ونقد مسرحى .

-حصل على دبلومه فى مجال التخصص سنة ١٩٩٠ .

- يقوم حاليا بعمل ماجستير فى التخصص ذاته .

- قدم أول عروضه المسرحية « اللعبة » كسيناريو مسرحى وتوثيق نقدى .

- عمل كدراماتورج فى أول عروض الفرق الطليعية « كاليجولا » .

- حصل على جائزة للإبداع المسرحى من لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة عن مسرحية « ليالى نجيب محفوظ » عام ١٩٩٣ .

- عضو لجنة القراءة المسرحية بالبيت الفني المركزى للمسرح .

- هذا إلى جانب تجارب إخراجيه للجامعة ونصوص مسرحية لم تحظ بالنشر حتى الآن .

- محتويات الكتاب

- مقدمه ٥

الفصل الأول : ٩

كاليجولا من الناحية النظرية :

- طاقم العمل . ١١

- نبذه عن ألبير كامي . ١٥

- كاليجولا في التاريخ ١٨

- كاليجولا وتفسير ألبير كامي . ١٩

- تلخيص النص المعروض . ٢٣

الفصل الثاني :

منهج سعد أردش في الإخراج : ٢٧

الفصل الثالث :

جلسات نهائية وعروض جماهيريه : ١١٠

صدر من الكتاب الأول

١ – صحراء على حدة	قصص	عاطف سليمان
٢ – دراسات فى تعدى النص	نقد	وليد الخشاب
٣ – حدث سراً	قصص	أمينة زيدان
٤ – رسوم متحركة	شعر	صادق شرشر
٥ – ليس سواكما	شعر	عبد الوهاب داود
٦ – احتمالات غموض الورد	شعر	طارق هاشم
٧ – تدريبات على الجملة الاعتراضية	قصص	مصطفي ذكرى
٨ – كلوديوس	مسرحية	محمد السلامونى
٩ – مسرحياتان من زمن التشخيص	مسرحية	محسن مصيلحى
١٠ – ليكن	شعر	هدى حسين
١١ – أحلام الجنرال	مسرحية	محمد رزيق
١٢ – حفنة شعر أصفر	قصص	محمد حسان
١٣ – يستلقى على دفء الصدف	شعر	عطية حسن
١٤ – النيل والمصريون	دراسة	حمدى أبو كيلة
١٥ – الأسماء لا تليق بالأماكن	شعر	عزمى عبد الوهاب
١٦ – أطياف شعرية	نقد	عبد الله السمطى
١٧ – ناقد فى كواليس المسرح	نقد	مصطفى عبد الحميد

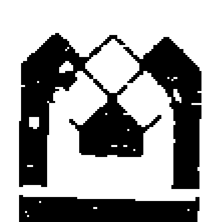
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

الترقيم الدولى (I.S.B.N 977-235-691-0)

رقم الإيداع ٦٧٦٠ / ٩٦

الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

٢١٠٦ - ١٩٩٦ - ١٠١٣



هذا الكتاب رحلة ناقد داخل كواليس المسرح فالناقد يتهم دائما بأنه لا يلتحم بالعملية الإبداعية ويتلقى نتائج الإبداعات مجتمعة فقط وفى هذا الرأى تجنى كبير على النقد الصحيح الذى يمر بمراحل عدة بداية من التحليل مرورا بالتفسير منتهيا بالتقييم فى أحوال كثيرة سباقا على الإبداع وليس فقط تابع له .

